
ANGELO·BO
سيرة
مارتن غايفورد
مايكل أنجلو
حياة ملحمية
ترجمة: محسن بني سعيد
للنشر والتوزيع



مايكل انجلو

حياة ملحمية



مايكل أنجلو، حياة ملحمية

مارتن غايفورد، ترجمة: محسن بني سعيد

الطبعة الأولى ٢٠٢٢

Nabu Publishers

تلفون: ‎+٩٦٤٧٨٠٤٤٢٣٦٢٩

ص.ب: ٥٠٤٧ مكتب بريد الرشيد، بغداد، العراق

E-mail: info@nabupub.com

مراجعة: رقيّة الحديثي

تدقيق: مرتضى هاتف

التصميم والإخراج الفني: وليد غالب

First published as Michelangelo in 2013 by Fig Tree, an imprint of Penguin General.
Penguin General is part of the Penguin Random House group of companies

مارتن غايفورد

مايكل انجلو

حياة ملحمية

ترجمة: محسن بني سعيد

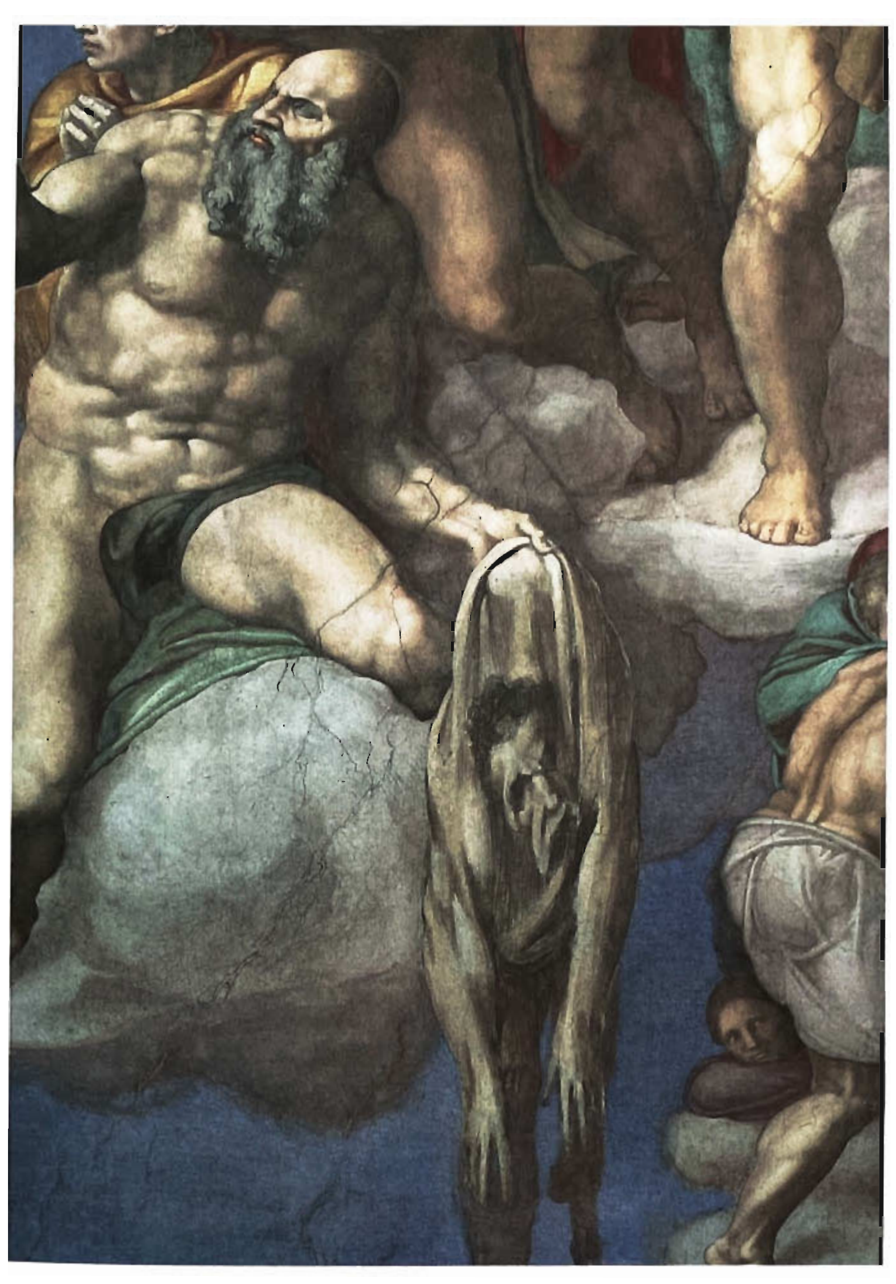


للنشر والتوزيع

إهداء..

إلى حميد راشد





جلد القديس برثلماوس: تفصيل يُبدي جلد القديس برثلماوس، مع بورتريه شخصي لمايكل انجلو من جدارية يوم الحساب، ١٥٣٦ - ١٥٤١.

الفصل الأول

موت مايكل انجلو وحياته

«إذا كان يسر فخامتكم فائقة الاحترام، قررت أكاديمية وجمعية الرسامين والنحاتين أن تنظم تشريفاً لذكرى مايكل انجلو بوَيناروتي رداً للفضل الذين ندين به لعبقرية الفنان الأعظم مدى الحياة (أحد مواطنيهم وعليه فإنه عزيز عليهم بشكل مميَّز بوصفهم فلورنسيين)...».

فينجنزو بورغيني، مخاطباً دوق كوسيمو دي مديجي الأول نيابة عن الأكاديمية الفلورنسية سنة ١٥٦٤

(الجيم في جميع الأسماء الإيطالية الواردة في الكتاب تنطق جيمًا مثلثة. وآثرنا كتابة اسم مايكل انجلو بهذه الصيغة لأنها شائعة. الاسم حسب اللفظ الإيطالي الأصل هو «ميكّلانجلو» - المترجم)

في الرابع عشر من شباط سنة ١٥٦٤، سمع شاب فلورنسي، مقيم في روما، اسمه تيبيريو كالكاني، إشاعات حين كان يتمشى، تقول: إن مايكل انجلو بويناروتي كان مريضاً مرضاً عضالاً. شقَّ طريقه حالاً إلى بيت الرجل في شارع ماجيل دي كورفي بالقرب من نصب تراجان وكنيسة سانتا ماريا دي لوريتو. حين وصل هناك، وجد الفنان خارج الدار، يهيم تحت المطر. احتجَّ عليه كالكاني. أجابه مايكل انجلو: «ماذا تريدني أن أفعل؟ أنا مريض وليس بوسعي أن أجد الراحة في أي مكان».

أقنعه كالكاني بالعودة إلى المنزل بطريقة ما، لكنه صُدم بما رأى. لاحقاً في ذلك النهار، كتب إلى ليوناردو بويناروتي، ابن أخ مايكل انجلو، في فلورنسا: «يدفعني كلامه غير الواضح إضافة إلى هيأته ولون وجهه، للقلق على حياته. قد لا تحل النهاية الآن بالتحديد، إلا أنني أخشى أنها قد لا تكون بعيدة»، في ذلك الاثنين الرطب، لم يتبقَّ سوى ثلاثة أسابيع على عيد ميلاد مايكل انجلو التاسع والثمانين، وهو عمر عظيم في أي عصر، وعمر مذهل بالنسبة إلى منتصف القرن السادس عشر.

أرسل مايكل انجلو بطلب أصدقاء آخرين لاحقاً. طلب من أحد هؤلاء، وهو الفنان المعروف بـ «دانييل دي فولتيرا»، أن يكتب رسالة إلى ليوناردو. قال دانييل إنه من المرغوب به أن يأتي إلى روما على وجه السرعة، من دون أن يذكر صراحة أن مايكل انجلو كان يحتضر. أمضى دانييل الرسالة وتحت ذلك أيضاً ثمة إمضاء لمايكل انجلو نفسه: إمضاء واهن وغير متسق، وهو آخر ما كتبه على الإطلاق.

على الرغم من مرض مايكل انجلو الجلي، لم تخفت طاقته الهائلة كلية. ظل واعياً ومحافظاً على ملكاته، إلا أن الافتقار للنوم عذَّبه. في آخر المساء، قبل ساعة أو ساعتين من غروب الشمس، حاول أن يخرج ليمتطي جواده، كما كانت عادته حين يكون الطقس لطيفاً - أحبَّ مايكل انجلو الخيول - لكن كانت قدماه ضعيفتين وشعر بدوار، وكان اليوم بارداً. بقي جالساً على الكرسي قرب الموقد، وهو المكان الذي كان يفضله كثيراً على السرير.

تم إبلاغ كل هذا إلى ليوناردو بويناروتي في رسالة إضافية أُرسلت ذلك اليوم بوصفها ملاحظة توضيحية للرسالة السابقة مذيلة بإمضاء مايكل انجلو نفسه. كتب تلك الملاحظة ذلك المساء دايوميد ليوني، وهو صديق للأستاذ من سِيَنّا، نصح فيها ليوناردو بالقدوم إلى روما، لكن ليس عليه أن يخاطر بالاستعجال على ظهر فرسه سالكاً الطرق السيئة في ذلك الوقت من السنة.

بعد يوم في كرسيه قرب الموقد، أُجبر مايكل انجلو على الذهاب إلى سريره. كان في منزله بعض من دائرته الخاصة: دايوميد ليوني، ودانييل دي فولتيرا، وخادمه انتونيو ديل فرانجيس، ونبيل من روما اسمه توماس دي كافاليري، يصغره بأربعة عقود، ربما كان حب حياة مايكل انجلو. لم يكتب وصية رسمية لكنه أدلى بتصريح مقتضب عن آخر أمنياته «أُسلم روحي بين يديّ الرب، وجسدي إلى الأرض، ومقتنياتي إلى أقاربي المقربين، ويتخلون عنها حين تحين ساعتهم وهم يتأملون معاناة المسيح».

تابع آخر تلك التوصيات بنفسه لمدة، مصغياً إلى أصدقائه يقرأون مقاطعاً من الأناجيل،

تتعلق بآلام المسيح. توفي في ١٨ شباط [١٥٦٤]، تقريباً في الساعة الرابعة وخمس وأربعين بعد الظهر.

*

وهكذا انتهى الوجود الفاني للفنان الأكثر شهرة مدى الحياة، وحقاً بحسب مقاييس عدة، الأكثر شهرة حتى يومنا الحاضر. باستثناء مؤسسي الأديان أو قليل من البشر الآخرين دُرسوا مثله دراسة مكثفة وكانوا موضع نقاش. حياة مايكل انجلو، وعمله، وشهرته غيَّرت فكرتنا عن ماهية الفنان إلى الأبد.

في سنة ١٥٠٦، حين كان مايكل انجلو في الحادية والثلاثين فحسب، وصفته حكومة فلورنسا في رسالة دبلوماسية إلى البابا على أنه «شاب ممتاز، ولا قرين له في حرفته في إيطاليا، وربما في العالم»، في تلك اللحظة، كان لا يزال أمامه ستة عقود تقريباً من حياته المهنية. من كونه الفنان الأعظم «ربما» في العالم، نَمت مكانته المرموقة ونَمت.

ثمة صفة ملحمية لحياة مايكل انجلو، أشبه ببطل من الأساطير الكلاسيكية - مثل هرقل، الذي نحت له نصباً في شبابه - كان عرضة لتجارب ومشقات متواصلة. كثيرٌ من أعماله كانت هائلة وانطوت على صعوبات تقنية مرعبة: جداريات سقف كنيسة السيستين الضخمة، وجدارية يوم الحساب، ونصب «ديفيد» الرخامي العملاق، وقد نحته من قطعة حجر، شكلها غير متسق، وتم استخدامها سابقاً. مشاريع مايكل انجلو الأكبر - ضريح البابا يوليوس الثاني، وكنيسة نيو ساكريستي وواجهتها في سان لورنزو، وكنيسة بطرس الرومانية العظمى - كانت طموحة للغاية في حجمها حتى إنه وبسبب الافتقار إلى الوقت والموارد، لم يتمكن من إكمال أياً منها كما تصورها في الأصل. على أي حال، حتى مبانيه ومنحوتاته غير المكتملة كانت محل توقير بوصفها تحفاً فنية، وفرضت تأثيراً هائلاً على فنانين آخرين.

واصل مايكل انجلو العمل، عقداً بعد عقد، بالقرب من مركز الأحداث الديناميكي: الدوامة التي كان يتغير فيها التاريخ الأوربي. حين ولد مايكل انجلو سنة ١٤٧٥، كان ليوناردو دافنشي، وبوتيجيللي قد بدآ حياتها الفنية. كانت شبه الجزيرة الإيطالية تشكيلة من دول مستقلة صغيرة، ودوقيات، وجمهوريات، ومدن ذاتية الحكم. في الوقت الذي مات فيه، كان الإصلاح والإصلاح المضاد قد وقعا. تغيَّرت خارطة أوربا السياسية والروحية تغييراً تاماً. قوتا أوربا العظمى، فرنسا وإسبانيا، اجتاحتا إيطاليا وحولتاها إلى ساحة حرب، يعمُّها الذعر. وحدة المسيحية تشظَّت: انفصل البروتستانت عن سلطة البابا في روما، وانقسموا فيما بينهم على كتل لاهوتية متعددة. الكاثوليكية عادت إليها الحياة بشكل أكثر أصولية وميلاً للقتال. قرن من الصراع الديني قد بدأ.



الشكل ۲ : دانييل دا فولتيرا، بورتريه مايكل انجلو، ١٥٥١ - ١٥٥٢

حين كان مايكل انجلو في عقده الثاني، انضم إلى عضوية إلى عائلة لورنزو دي مديجي الرائع، أحد الشخصيات التي التحمت معها فكرتنا عن عصر النهضة. عمل مايكل انجلو مع ثمانية بابوات على التتابع وليس أقل، وكانت علاقته مع معظمهم قريبة من حد الحميمية. شبَّ مع بابوين من عائلة مديجي في بلاط لورنزو الرائع، وهما: ليو العاشر (حكم من ١٥١٣ إلى ١٥٢١) وكليمنت السابع (حكم من ١٥٢٣ إلى ١٥٣٤). تحدث ليو العاشر عن مايكل انجلو «تقريباً والدموع في عينيه» (ولكنه وجد التعامل معه صعباً). كانت علاقة مايكل انجلو مع كليمنت السابع حتى أكثر قرباً. عدَّ كليمنت السابع مايكل انجلو «كياناً مقدساً، وتحاور معه بشأن الأمور اليسيرة والجدية كلاهما، بحميمية يكنُّها إلى قرين».

توفي كليمنت سنة ١٥٣٤، لكن كان لا يزال لدى مايكل انجلو ثلاثين سنة ليعيشها وأربعة بابوات لكي يخدمهم. ارتفعت كنيسة القديس بطرس الهائلة ببطء شديد تحت إمرته. تغيرت روما والمسيحية فيما حوله. تأسست طائفة اليسوعيين وانطلقت محاكم التفتيش الرومانية، وتجمَّدت أوربا تحت انشقاق بين الكاثوليك والبروتستانت، متوحش ومميت تماماً مثل أي من الصراعات الأيديولوجية في القرن العشرين. على الرغم من ذلك، كان مايكل انجلو هناك، معترفاً به بوصفه فناناً فائق المكانة في العالم على مر العصور، وليس في عصره فقط.

نُظِّم جرد بمقتنيات مايكل انجلو يوم وفاته. اشتمل على محتويات منزلٍ أثاثه قليل لكنه غني من نواحٍ أخرى. في الغرفة التي كان ينام فيها، كان هناك سرير إطاره من الحديد، وعليه حشيةٌ واحدة من القش وثلاث أخرى حُشيت بالصوف وبعض من الأغطية الصوفية وغطاء من جلد الجدي ومظلة من الكتان. أوحت الملابس في خزانته بلمسة من الترف، من ضمنها تشكيلة من القبعات الحريرية السوداء - اثنين منها من الحرير الثنائي اللون المترف المعروف ب إرميسينو، وآخر من الراشيا (قماش صوفي غليظ، المترجم)، وهو أغلى قماش منسوج في فلورنسا - ومعطفين بطانتيهما من فرو الثعلب ورداء فاخر. إضافة إلى ذلك، اقتنى مايكل انجلو مجموعة من الملاءات، والمناشف، والملابس الداخلية، ومن ضمنها تسعة عشر قميصاً مستخدمة، وخمسة أخرى جديدة.

باستثناء ذلك، بدا المنزل خاوياً. في الإسطبل، كان هناك جواد، دأب مايكل انجلو على امتطائه في الأماسي، وُصِف على أنه «جواد هرم صغير لونه كستنائي، مع سرج ولجام إلى آخره»، لم يكن هناك أي شيء في غرفة الطعام باستثناء براميل وقناني النبيذ الفارغة. احتوى القبو على بعض من جرار الماء الكبيرة، ونصف قنينة من الخل. بقي نصبان كبيران

غـير مكتملين، أحدهما لـ «القديس بطرس» - ربما كان في الحقيقة نصباً ليوليوس الثاني، رامه لضريحه مرة - ووُصِف الثاني على أنه «المسيح مع شخص في الأعلى، مرتبطان مع بعض»، بقيا في ورشة لها سقف مستقل خلف المنزل. كان هناك أيضاً نصبٌ صغيرٌ غير مكتمل للمسيح يحمل صليباً.

وُجدت بعض الرسمات في غرفة نوم مايكل انجلو، إلا أنها قليلة العدد مقارنة بالكمية التي أنجزها على مدى السنين. تتعلق هذه الرسمات بمشاريعه المعمارية، ولا سيما كنيسة القديس بطرس. من بين آلاف الرسومات الأخرى التي وضعها، وُهِب بعض منها وبقي بعضها الآخر في فلورنسا التي لم تطأها قدمه منذ ثلاثين سنة تقريباً، لكن عدداً ضخماً منها قد دمَّره مايكل انجلو عن قصد في سلسلة من الحرائق، أشعل أحدها بنفسه قبل وفاته.

وكان هناك صندوق من خشب الجوز في غرفة النوم، مقفل ويحمل أختاماً متنوعة. فُتح هذا الصندوق بحضور كتاب العدل لإجراء جردٍ. اتضح أنه يحتوي ٨٢٨٩ من الدوكيات والسكوديات[1] الذهبية إضافة إلى بعض القطع النقدية الفضية، مخبأة في حقائب وجرار صغيرة من الفخار والنحاس.

علّق مايكل انجلو أنه «أياً كان الغنى الذي كنت عليه، عشت دائماً بصفتي رجلاً فقيراً». من الواضح أنه لم يكن يمزح في كلا المعنيين. يعطي الجرد انطباعاً قاطعاً عن أسلوب حياة متقشِّف، الذهب والفضة في ذلك الصندوق يعدان ثروة. خزن في غرفة نومه مبلغاً أقل ببضع مئات من الدوكيات من المبلغ الذي دفعته اليونورا دي توليدو، زوجة كوسيمو دي مديجي، دوق توسكاني، قبل خمسة عشر عاماً لقاء أحد أفخم المساكن في فلورنسا: بالاتسو بيتي[2].

---

(١) كان عالم مايكل انجلو يعج بكثرة مربكة من العملات - حقاً، أصبح مصرفيو مدينته الأصلية أغنياء باستغلالهم فروقات صرف العملات فيما بينها. مجرد لائحة أسمائها تصيب الرأس بالدوار. كان هناك، والاقتباس من هاتفيلد، الخبير في شؤون مايكل انجلو المالية، فلورين ودوكاتي وسكودي وليرة وغروسي وجولي وباولي وسولدي وكارليني ودِيناري وكواتريني وبايوكّي أو بولونيني. زد على ذلك، ثمة اختلافات حتى بين التنوعات المختلفة للعملة نفسها: فلورين واسع أو كبير وفلورين دي سوجيلو. ثمة اختلافات مهمة بين قيم جميع تلك العملات، إذا كنت - مثل مايكل انجلو- تحاول الحصول على الحد الأقصى من صفقة. لحسن الحظ، بحسب هاتفيلد، القطع الذهبية الرئيسة - فلورين ودوكاتي وسكودي - قلما اختلفت في قيمتها أكثر من ١٠ ٪. ولذا، بوسعنا أن نقبل بارتياح استنتاجه أن تلك العملات كان لها القيمة نفسها من وجهة نظرنا.

(٢) في الحقيقة، بالاتسو بيتي قد تمت توسعته بعد هذا التاريخ، لكن في منتصف القرن السادس عشر، كان من المباني الأكثر فخامة في فلورنسا.

يمثل الذهب في خزانة مايكل انجلو جزءاً ضئيلاً فحسب - أقل من النصف إلى حد كبير - من مجمل ممتلكاته التي استثمر معظمها في العقارات. لم يكن الرسام أو النحات الأكثر شهرة في التاريخ، بل ربما كان أغنى من أي فنان آخر. كان هذا أحد التناقضات العديدة لطبيعة مايكل انجلو: رجل ثري عاش مقتراً، بخيلاً كان بوسعه أن يكون كريماً كرماً استثنائياً إلى حد مربك، امرؤ انعزالي غامض أمضى ثلاثة أرباع القرن بالقرب من قلب السلطة.

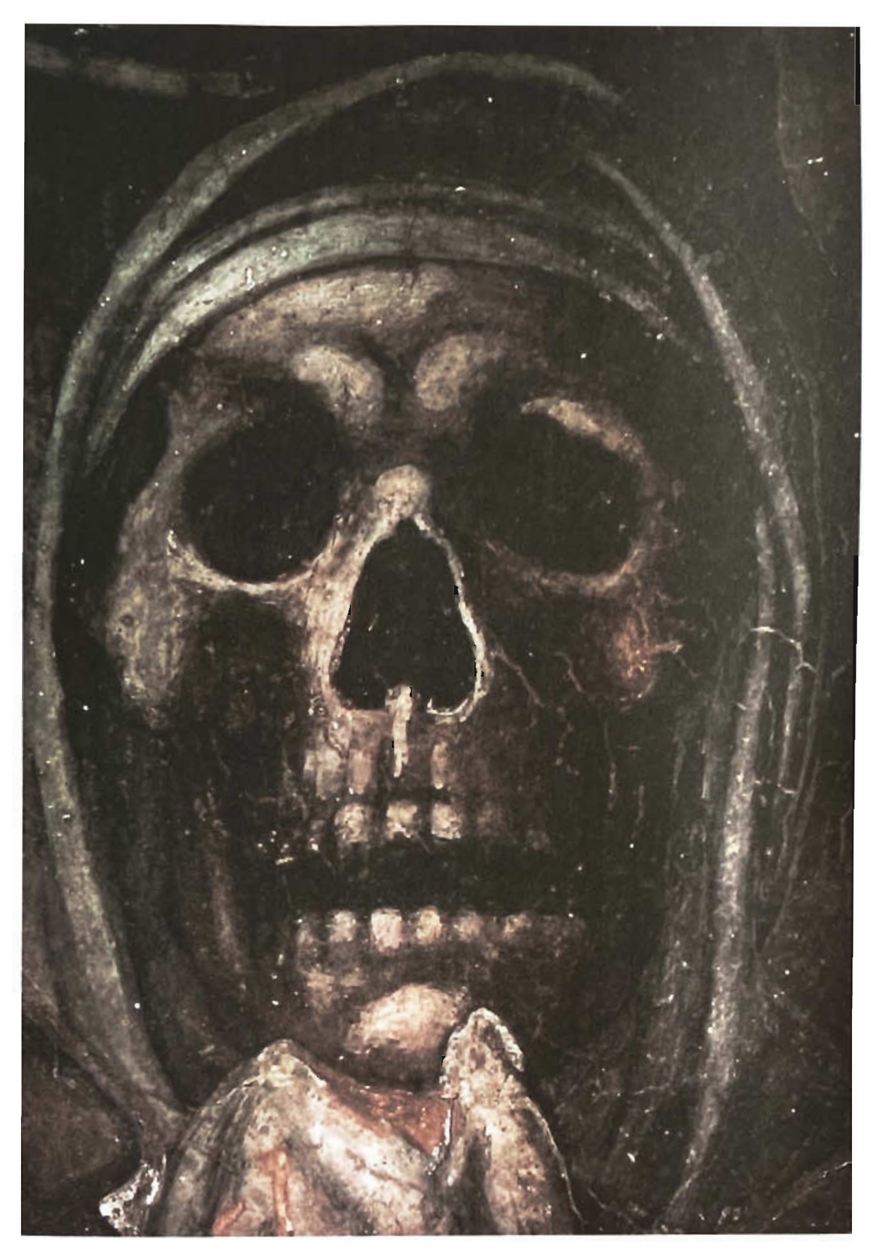
مع اقتراب موت مايكل انجلو، تم التعاطي مع الثناء عليه كونه «مقدساً» تعاطياً حرفياً تقريباً، وهو وصف مُنح لشخصيات ثقافية مميَّزة. بعضهم، على الأقل، عدّوا مايكل انجلو قديساً من فئة جديدة. قوة تبجيله التي شعر بها الناس تجاهه كانت تضاهي المكانة التي كان عليها مشاهير المتصوفة والشهداء. وعليه، كانت لمايكل انجلو جنازتان ودفنان في مكانين مختلفين.

كان الأول في روما في كنيسة سانتي ابوستولي، غير البعيدة عن المنزل على شارع ماجيل دي كورفي، حيث وصف الفنان ومؤرخ تاريخ الفن الرائد جورجيو فاساري كيف أنه « سار خلفه إلى القبر حشد من الفنانين والأصدقاء والفلورنسيين». دُفن مايكل انجلو هناك، بحضور كل روما». كشف البابا بايوس الرابع عن النية لتشييد نصب لمايكل انجلو في منجزه الرئيس، كنيسة القديس بطرس (في تلك اللحظة، كانت لا تزال موقع بناء لا قبة لها).

كان هذا الوضع لا يطاق بالنسبة إلى الدوق كوسيمو دي مديجي، حاكم فلورنسا، الذي حاول طيلة سنوات عدة من دون نجاح أن يغوي الرجل العجوز بالعودة إلى مدينته الأصل. قرَّر أنه لا يجب أن تحتفظ روما بجثة الفنان العظيم، وأعقب ذلك حادث غريب، تردّد فيه صدى سرقة جسد القديس مارك من الإسكندرية على يد تجار من البندقية.

تحت إصرار ليوناردو، ابن أخ مايكل انجلو - الذي وصل في النهاية إلى روما لكنه تأخر للغاية فلم يتمكن من إيقاف الجنازة الأولى - هرَّب بعض التجار جسد الرجل العظيم إلى خارج المدينة «مخبأ في رزمة قش لئلا يكون هناك صخب يحبط مخطط الدوق». وضعت ترتيبات جنازة ودفن رسمية ومتقنة.

حين وصل الجثمان إلى فلورنسا يوم السبت الحادي عشر من آذار، وُضع في مدفن جمعية انتقال العذراء الخيرية، وهو قبو خلف المذبح في كنيسة سان بيار ماجوري. تجمع هناك في



الشكل ٣ : جمجمة، تفصيل من جدارية يوم الحساب، ١٥٣٦ - ١٥٤١

اليوم اللاحق فنانو المدينة مع حلول الظلام حول التابوت، الذي وُضع عليه مايكل انجلو في كفن مغطى بغطاء نعش مخملي مطرز بالذهب. حمل معظم الكبار شعلة مما كان سيخلق مشهدَ مهابةٍ قاتم، واللهب الخفاق يضيء التابوت الذي يغطيه السواد.

ثم حُمل مايكل انجلو بجنازة إلى كنيسة سانتا كروجي القوطية (الصليب المقدس - المترجم) في قلب الحي الذي انتمت إليه عائلته دائماً. مرَّ مسار الجنازة بكفنه قرب كل من منزل طفولته والمنازل التي كان يملكها - وعاش فيها لعدة سنوات - على شارع غيبيلينا. حين سرى الخبر بشأن مَن يجري نقل جثمانه عبر الطرقات المعتمة، بدأ حشد بالتجمع. سرعان ما اكتظت مسيرة الجنازة بالمواطنين الفلورنسيين، الكبار والعامة، و«بمشقة هي الأعظم، حُمِل الجثمان إلى المَوهِف (غرفة المقدسات وملابس الكهنة في الكنيسة - المترجم)، حيث أُزيلت عنه الأغطية لكي يرقد بسلام». بعد أن أدّى الرهبان مراسم الموتى، أمر فينجينزو بورغيني الكاتب ورجل البلاط، ممثلاً الدوق، أن يُفتح التابوت جزئياً، بحسب فاساري - الذي كان هناك، لكي يرضي فضوله الخاص، وجزئياً لكي يُرضي زحام الناس الحاضرين. ثم، يبدو أنه تم اكتشاف أمر غريب. بورغيني «وجميع مَن حضروا كانوا يتوقعون أن الجثمان قد تحلل وفسد». في آخر المطاف، كان قد مرّ على وفاة مايكل انجلو حينها شهر تقريباً. مع ذلك، ادَّعى فاساري «على النقيض، وجدناه (جثمانه) لا يزال بحالة ممتازة من جميع جوانبه، وخالياً من الروائح غير الطيبة حتى إننا أُغرينا أن نعتقد أنه كان غارقاً في نوم لذيذ وهادئ فحسب. لم تكن ملامحه كما هي تماماً حين كان حياً فقط (على الرغم من أن شحوب الموت قد مسّه)، إلا أن أطرافه كانت نظيفة وسليمة، ووجهه ووجنتاه بدتا كما لو أنه قد مات قبل بضع ساعات». بالطبع، جثمان غير متحلل كان السمة التقليدية للقداسة.



دراسات للأطفال (تفصيل)، ١٥٠٤ - ١٥٠٥ تقريباً.

الفصل الثاني

بوَيناروتي

«لا أريد أن أسهب أكثر عن حالة البؤس التي وجدت بها عائلتنا حين بدأت أساعدهم؛ لأن كتاباً لن يكفي - ولم أتلقَّ منهم أي شيء سوى نكران الجميل».

مايكل انجلو إلى ابن أخيه ليوناردو، ٢٨ حزيران ١٥٥١.

تغيَّر العالم الأوربي في مجالات كثيرة في أثناء حياة مايكل انجلو المديدة. في شبابه، كانت الكتب واللوحات المطبوعة متداولة في وقتها. مع حلول موته، لاحقاً بعد قرن تقريباً، كانت الكتب والكراسات مؤثرة بما يكفي لكي توجِّه الأحداث. مايكل انجلو نفسه أصبح شيئاً ما أقرب لمشاهير الإعلام المعاصرين. سبب معرفتنا بشأن كثير من أفكاره ومشاعره يعود إلى درجة كبيرة إلى شهرته حين كان حياً. كانت شهرته هائلة حتى إن مراسلاته حُفظت وإبداعاته أُعجب بها، وحياته وُصفت في كتب بطريقة اقتصرت سابقاً على القديسين أو الملوك - لكن بالطبع كل كينونة، حتى أكثرها شهرة، تبدو مختلفة للغاية حين يُنظر إليها من الداخل.

قد يكون مايكل انجلو أول شخص تُكتب سيرته أكثر من مرة في أثناء حياته. ، نُشر كتابان في سني شيخوخته، خوّل أحدهما، وليس الآخر.

في سنة ١٥٥٠، ظهر كتاب غير مسبوق عنوانه «حيوات معظم مشاهير الرسامين والنحاتين والمعماريين» بقلم الفنان التوسكاني جيورجيو فاساري (١٥١١ - ١٥٧٤).

عالـج هـذا الكتاب الحياة المهنيـة، وإنجازات الفنانين بجدية كانت مـن قبل تُتبع في الأدب الكلاسيكي والقروسطي فقط لسـير الملوك وأفراد الجيش والسياسيين والقديسين وأحياناً الفلاسفة.

وضع فاسـاري الأنموذج لطريقة تفكير الثقافة الغربية بشـأن الفن إلى حد ما منذ ذلك التاريـخ إلى يومنا هذا، فيما يتعلق بالأشـخاص الموهوبين، وأسـلوبهم الشـخصي، وشـكل تعلمهـم، وتنافسـهم، وتفوّق أحدهم على الآخر. وضع، بكلمة أخرى، نظاماً للمشـاهير. في قمتـه، هنـاك الفنانون والأبطـال والعباقرة العظـماء: جوتو، وبرونيلسـكي، وليوناردو، ورفائيل (وكلهم فلورنسيون باستثناء الأخير).

الجملة الاسـتهلالية لفاسـاري عن حيـاة مايكل انجلو نُوِّه بها على أنهـا تحفة بحد ذاتها: مثـال مجيد عـن النثر الطرائقي يدور وينهمر عبر عبارة معقـدة، تتبعها عبارة معقدة، تصف بأسـلوب يذكّر برسـم خلق العالم لمايكل انجلو نفسـه في سـقف كنيسـة السيسـتين، كيف بعـث الرب روحـاً مباركة إلى الأرض أنموذجاً للإتقان عـبر مهارتها الكونية في كل الفنون والسلوك المقدس.

على الرغم من مديح فاساري المثير، لم يكن مايكل انجلو راضياً تماماً عن معالجته لحياته. احتوت على أخطاء، وأغفلت أحداثاً وأعمالاً مهمة تركها، وعلى النقيض من ذلك شدَّد على محاور ارتأى مايكل انجلو أنه من الأفضل التغاضي عنها.

توضـح تلـك المآخذ لِمَ ظهرت سـيرة أخرى سـنة ١٥٥٣، بعد ثلاث سـنوات على نشر حيـوات فاسـاري. عنوانها حياة مايكلانجولـو[١] بوينـاروتي (Vita di Michelangnolo Buonaroti، بالإيطاليـة في الأصل - المترجم)، وضعها فيـما يبدو كونديفي، ولأن قدراته الكتابيـة كانـت أوليـة؛ ربما شـبَّحها (كتبها نيابة عن شـخص آخر - المترجم) كليـةً آنيبالي كارو، الأديب الأكثر مهارة. على أي حال، كشف هذا النص كل إشارة افتقرت إليها سيرة فاسـاري، أي تواصل مكثف مع موضوع السـيرة. تبدو بعض الفقـرات وكأنها نقل حرفي لذكريات مايكل انجلو إلى حد أنه تمّ الادعاء مع بعض المبالغة أن الكتاب عملياً هو سـيرة مايكل انجلو الذاتية.

مع أن سيرة كونديفي قد كُتبت من دون شك بمساعدة مايكل انجلو وموافقته، لأسباب كثـيرة - لم يكن معتاداً عـلى عملية النشر وكان يقترب من الثمانين ولديه مشـاغل أخرى في

(١) تهجّى معاصرو الفنان اسمه الأول بطرق متنوعة.

تفكيره مثل تشـييد كنيسـة القديس بطرس - لم ينتبه إلى قراءة النص المنجز إلا بعد طباعته. حين فعل ذلك، كما هي الحال مع كتاب فاساري، وجد مايكل انجلو أن بعض المحاور غير دقيقة، وأخرى تتطلب كلمة أو كلمتين للتضخيم.

نعرف هذا لأن هناك نسخة من سيرة كونديفي فيها شروحات معاصرة باهتة جداً. تبيَّن أن تلـك بخـط تيبيريو كالكاني بعينه، المسـاعد المخلص نفسـه الذي حـث الخطى إلى منزل مايـكل انجلو حين سـمع أن الفنان كان مريضاً. قبل موت مايـكل انجلو، يبدو أنه تصفح نسخة من الكتاب مع كالكاني في مناسبة واحدة أو أكثر. ربما كانت الفكرة مساعدة فاساري في طبعة كتابه الثانية التي نشرت سنة ١٥٦٨. لو كان هذا هو الحال، تعليقات مايكل انجلو لم تصل أبداً، ربما لأن كالكاني نفسه قد توفي ليس بمدة طويلة بعد ذلك.

غالبـاً ما بـدأ كالكاني ملاحظة بـ «أخبرني» («Ma disse»)، لكنـه في لحظة معينه يبدأ بـ «يقول» («dice») مما يشير إلى أن مايكل انجلو كان على قيد الحياة في أثناء الكتابة. وُضعت الملاحظة الأخيرة بعد وفاة مايكل انجلو. هذه الملاحظة كانت إلى جانب فقرة وُصفت فيها مشـاكل الفنان الهرم الصحية «لسـنوات طويلة، واجه صعوبة في التبول». بحسـب النص، كانت سـتتطور هذه المشـكلة إلى حـصى في الكلية، لو أنه لم يُشـفَ «جراء اهتـمام واجتهاد» صديق وهو جراح ومختص بالتشريح مشـهور، اسمه ريالدو كولومبو (١٥١٦ - ١٥٥٩). الملاحظة تقول بفتور «خطأ حصى. اتضح عند الوفاة «Pietra Errore. Chiarito nella morte». اجتُزِئـت هـذه الملاحظـة للغاية لكي يتَّضح مـن دون لبس فيـها إذا كان خطأ أن مايكل انجلو قد شُـفي من الحصى بادئ ذي بدء، أو إذا ما كان تشـخيص الحصى خطأً. على أي حـال، توحـي الملاحظة أن مايكل انجلو نفسـه قد تم تشريحه بين موتـه ودفنه الروماني الأول، لكونه شرَّح أجسـاداً كثيرة طوال السنين لكي يفحص عظامهم وعضلاتهم، أحياناً برفقة ريالدو كولومبو نفسه.

*

ثمـة القليـل في السـجل التاريخي الذي يشـير إلى أن مايـكل انجلو ربـما ورث كثيراً من موهبته من أسـلافه، باسـتثناء الميل نحو غرابة الأطوار. كان آل بوينـاروتي عائلة متواضعة في معظـم الأحوال. تباهوا باسـم العائلة الذي دلَّ على مكانـة ما في إيطاليا القرنين الخامس عشر والسادس عشر، فقد عُرف كثير من الناس باسم مقطع لاحق مثل جيوفاني دي باولو، والـذي هو في الحقيقة اسـم رسـام من سـينّا ويعني «جون بـن بول». في الوثائق، يُشـار إلى مايكل انجلو وعلاقاته بشـكل عشـوائي إلى حـد ما على أنهم «بويناروتي» و «سـيموني» أو

«بويناروتي سيموني» (في حين أن الفنان يسمي نفسه أحياناً بسهولة «ميكلانجيولو دي لودوفيكو»، أي مايكل انجلو بن لودوفيكو)[1].

أربكت مسألة الأسماء هذه الفنان الذي اهتم بتاريخ العائلة. في كانون الثاني سنة ١٥٤٧، أوضح لابن أخيه ليوناردو أنه كان يقرأ مدونة عن تاريخ فلورنسا في القرون الوسطى، ووجد إشارة إلى أسلاف محتملين ومختلفين ممن لقَّبوا أنفسهم «بويناروتو سيموني» و«سيموني بويناروتي» و«ميكيل دي بويناروتو سيموني» (Buonaroti Simoni، Simone Buonaroto، Michele di Buonaroto Simoni، أوردتها بحسب الترتيب لعلاقتها بالهامش أعلاه - المترجم). وختم قائلاً: «ولذا أعتقد يجب أن تمضي اسمك على النحو الآتي: «ليوناردو دي بويناروتو بويناروتي سيموني»[2].

ارتبط هذا الانهام بالتهجئة الصحيحة لاسم العائلة بانهام آخر وهو مكانته الاجتماعية. بعد ثمانية عشر شهراً، عاد لمسألة التسمية، فأمر ابن أخيه أن يخبر جان فرانجيسكو فاتوجيني وهو صديق وحليف فلورنسي، أن يتوقف عن عنونة الرسائل إلى «النحات مايكل انجلو»؛ «لأنني معروف هنا فقط باسم مايكل انجلو بويناروتي». فضّل دائماً أن يعرِّف نفسه على أنه نحات أكثر منه رسامًا. في شيخوخته، فضّل ألا يُعرَّف بأي مهنة على الإطلاق. حينذاك، كان مايكل انجلو في أوائل السبعين من العمر، أقنع نفسه أنه رجل مهذب أكثر منه فنانًا، أنجز أعمالاً فنية هدايا لأصدقائه وخدمة لبعض الحكام العظماء بعد اعتراض «لم أكن رساماً ولا نحاتاً مثل أولئك الذين يؤسسون دكاناً لذلك الغرض. أحجمت عن فعل ذلك بدافع الاحترام لأبي وأخوتي، مع أنني خدمت ثلاثة بابوات[3]، كان ذلك تحت الإكراه، أعتقد هذا كل شيء».

في منتصف الأربعين من العمر، أصبح مايكل انجلو مقتنعاً بشدة بأن آل بويناروتي قد انحدروا من الكونتيسة ماتيلدا التوسكانية (١٠٤٦ - ١١١٥). كان هذا يوازي أن يبدأ

(١) تنويع لتهجئة لودوفيكو (Ludovico) (أي إن الاسم إما يكتب Lodovico أو Ludovico - المترجم). في إيطاليا القرن السادس عشر، كما هي الحال مع اللغة الإنكليزية، الأسماء تميل للاختلاف عن التهجئة المعاصرة. وهكذا، فإن Leonardo كان Lionardo عموماً ومضى مايكل انجلو اسمه على أنه Michelangiolo. استعملت التهجئة القديمة في هذا الكتاب أحياناً لأسباب تتعلق بالوضوح. وهكذا، أعضاء عائلة بويناروتي هم Lionardo، وليس Leonardo da Vinci (ليوناردو دا فنشي).

(٢) والد ليوناردو كان شقيق مايكل انجلو الأصغر واسمه بويناروتو بويناروتي. مسألة التسمية قد تكون مربكة للغاية بالنسبة إلى الغريب.

(٣) كان لا يزال لديه ثلاثة بابوات ليعمل معهم في تلك اللحظة، مع هذا، يبدو أنه قلّل من شأن عدد رعاته البابويين في ذلك التاريخ.

رجل إنكليزي من عائلة تيودور شجرة عائلته بوليم الفاتح. أن تكون الكونتيسة العظمى، كما كانت معروفة، سلف امرئ يعني أنه ينتمي للنبالة الأنقى في توسكاني[1].

سعى مايكل انجلو طوال حياته إلى إعادة عائلته إلى مكانها الحق كما كان يرى. المفارقة أن آل بويناروتي الحقيقيين الأحياء كانوا خيبة أمل محزنة له. شكا لابن أخيه: «طالما سعيتُ لإحياء بيتنا لكن ليس لدي أخوة جديرون بذلك».

مثل مايكل انجلو، كثير من الناس لديهم اهتمام في جذور نسبهم، مع أن أقاربه كانت لديهم فكرة أن صلاتهم رفيعة، فإن الحقيقة التاريخية لهذا الأمر لا تثير الاهتمام. في طفولته، كانت العائلة في طور تدهور وتعيش ما يسمى في المجتمع الإنكليزي بالفقر الأنيق. ارتفع شأنهم في القرنين الماضيين نوعاً ما عن المستوى الاجتماعي المتوسط لسكان فلورنسا، ومن ثم بدأ بالانحدار أيام الجيلين السابقين لمايكل انجلو.

كانوا في الأصل ينتمون إلى الطبقة العامة (popolo، بالإيطالية في الأصل وتعني شعب أو أمة أو العامة - المترجم)، الطبقة التجارية الوسطى الصاعدة التي بدأت بانتزاع السلطة من الأرستقراطية الإقطاعية العقارية في أواخر القرن الثالث عشر. مثل كثير من الفلورنسيين الناجحين، كان آل بويناروتي الأوائل تجار أقمشة بشكل رئيس، أو امتهنوا صرافة العملة. ظهروا بوصفهم أعياناً - المسؤولون الأكثر قوة في وظيفة تستمر شهرين كل مرة - في الجمهورية الفلورنسية التي تأسست سنة ١٢٨٢، وشغلوا مناصب متنوعة أخرى في الحكومة المدنية طوال القرن الرابع عشر. تبوّأ مناصب كهذه كان السبيل الرئيس الذي أسّس عبره الفلورنسيون مكانة اجتماعية.

كبير العائلة، على الأقل حتى مجيء مايكل انجلو، أسّس مهنة بويناروتا دي سيموني (١٣٥٥ - ١٤٠٥)، بوصفه تاجر صوف وصرّاف عملة. شغل سجلاً مثيراً للإعجاب من الوظائف، وأقرض الجمهورية الفلورنسية مبلغاً هائلاً من المال لتمويل حملة عسكرية ضد ميلان سنة ١٣٩٥. في هذه المرحلة، لم تكن ثمة فجوة شاسعة بين ثروات آل بويناروتي وآل مديچي، وهي القبيلة الصاعدة الأخرى.

إلا أن الانحدار بدأ مع الجيل اللاحق. ابن بويناروتا الأكبر، سيموني

---

[1] تعزز اعتقاده سنة ١٥٢٠ حين أرسل فناناً آخر سفيراً نوعاً ما إلى كونت كانوسا السابق الذي كان اسمه اليساندرو. بحث الكونت في الأرشيف فوجد سلفاً شغل منصباً بالفعل في فلورنسا فأرسل إلى مايكل انجلو رسالة ودية للغاية مخاطباً إياه بالقريب وعرض عليه الضيافة. لكن بحث الأنساب كشف لاحقاً أن بويناروتي وكونتات كانوسا لم يكونوا أقاربَ في آخر المطاف.

(١٣٧٤ - ١٤٢٨)، شغل مواقعَ مهمة في حكومة فلورنسا أيضاً، لكنه ظهر في حادثة غريبة من دون ريب. في الأول من تشرين الثاني سنة ١٤٢٠، كان أحدهم واسمه انتونيو دي فرانجسكو روستيجي جالساً مع صديق على مصطبة خارج بيت الصديق حين جاء سيموني دي بوناروتا دي بويناروتي سيموني ورماه بآجرة على رأسه. أسرَّ انتونيو «لم أعرف كيف أفسر هذه الهجوم عليّ» في الريكوردي (دفتر مذكرات)، لكنه كان غير سعيداً بهذا الشأن. يبدو أن سيموني كان فظاً للغاية أيضاً. في الخامس من كانون الأول، ذهب انتونيو إلى محكمة البوديستا (المدير العام الإداري) لكي يشتكي بشأن الحادث. كان الحكم لصالح انتونيو.

ترك هذا الشأن المثير للفضول انطباعاً من الغضب الهائج واللاعقلانية، وربما إحباطاً عميقاً تجاه انتكاسة ما. في حين أنه من المخاطرة الإيحاء بميل وراثي نحو هذا النوع من السلوك السيئ، فالحقيقة أن مايكل انجلو نفسه لديه مزاج عنيف. وُثِّق في حالات عدّة أنه كان يهين فنانين آخرين، ومن بينهم ليوناردو دافنشي، من دون مسوّغ.

عانى جد مايكل انجلو، ليوناردو، من مشاكل أخرى. أربع بنات أثقلن كاهله وبذلك عليه أن يدفع أربعة مهور. تأمين المهور مشقة فلورنسية مستديمة. كان هذا كافياً ربما لإيصال شؤون بويناروتي المالية إلى أزمة، إضافة إلى افتقار ليوناردو إلى فطنة العمل التجاري. بين فقراء فلورنسا، ثمة فئة خاصة: poveri vergognosi أو الفقراء المخجلون. كان هؤلاء ممن انتموا إلى عوائل كبرى تعرضت لأيام عسيرة. لم يكن آل بويناروتي من تلك الفئة تحديداً لكنهم في سني مايكل انجلو المبكرة كانوا على مقربة منها بشكل خطير. سجَّل أبوه وعمه فرانجيسكو في عوائدهم الضريبية أنهم قد خسروا جزءاً ثميناً من ملكيتهم العقارية الصغيرة - بيت - بسبب الحاجة إلى تأمين مهر إحدى أخواتهم. كانت هناك جمعية خيرية في فلورنسا، Dodici Buonomini أو الرجال الاثنا عشر الصالحون، مكرسة لمساعدة الفقراء المخجلين. في مصلّاهم في سان مارتينو، هناك سلسلة من الجداريات أنجزتها ورشة دومينيكو غيرلاندايو (١٤٤٨ - ١٤٩٤)، أستاذ مايكل انجلو الأول. تصف أحد اللوحات العمل الخيري لتقديم مهر لبنات نبيل كان فقيراً إلى حد أنه لم يتحمل نفقات المهور.

في أواخر حياة مايكل انجلو، أصبحت مشاكل نبلاء فلورنسا المعوزين قريبة إلى قلبه. مرة، رجا لو أن ابن أخيه يتزوج فتاة من عائلة طيبة «تربيتها وصحتها ونشأتها سليمة، لكنها مفلسة، فعليك أن تقوم بذلك بوصفه فعل خير». وفي مرة أخرى، سأل ليوناردو إذا كان يعرف «أي عائلة نبيلة بحاجة فعلاً» وقال مايكل انجلو: إنه يود أن يتبرع لهم من أجل روحه.

لم تتحسن أوضاع آل بويناروتي المالية أيام الجيل اللاحق. سار فرانجيسكو على خطى العائلة في مهنة تصريف العملة، ولكن على مستوى متواضع ومن دون نجاح واضح جداً،

ومـن ناحية أخرى، لم يقم لودوفيكـو، والد مايكل انجلو، بشيء له مردود مالي طيلة معظم الوقت إطلاقاً. الوظائف التي يبدو أنه أخذها بنظر الاعتبار كانت من نوع المناصب المدنية الجديـرة بالاحترام التي كان المواطنون الفلورنسـيون مؤهلين لشـغلها. المشـكلة كانت أن الفلورنسيين المتأخرين عن دفع ضرائبهم[1] يُستبعدون عن ذلك.

لسـوء الحظ، كان لودوفيكو مديناً للحكومة بالمال على نحو مستمر إلى حدٍ ما بين عامي ١٤٨٢ و١٥٠٦، أي مـذ كان مايكل انجلو في السـابعة من العمر حتى بلوغه سـن الحادية والثلاثـين، والتـي لم يتمكن لودوفيكو من الحصول في أثنائها عـلى أي وظيفة إدارية في فال دي إلسـا، وفولتيرا، وآنغياري، ومرتين في كورتونا. في هذه الأثناء، اعتاش لودوفيكو على عوائد العقارات الصغيرة في فلورنسـا، ومزرعة خـارج المدينة، وربما أضاف إليها مداخيل أخيه الأكبر فرانجيسكو. توحي الأدلة بأن لودوفيكو كان معوزاً للمال للغاية في أثناء طفولة مايـكل انجلـو. بين عامي ١٤٧٧ و١٤٨٠، ثمة سـجلات لرهنـه الأدوات المنزلية وبعض مقتنيـات زوجته فرانجيسـكا. من الواضح أنه واجه مشـقة في دفـع ضرائبه، وبذلك خسر أمـوالاً أكثـر. كانت حلقة مفرغة: لكـي يزيد لودوفيكو من دخله، احتـاج أن يمتلك كثيراً منه بادئ ذي بدء.

يسـاهم القلق المالي المبكـر، مصحوباً بالاعتقـاد العائلي المتجذر أن مكانـة آل بويناروتي كانت أرفع حقاً مما توحي به أوضاعهم الحالية، في تفسير غرابة أطوار مايكل انجلو. كشف لاحقاً في حياته عن رغبة شديدة، بل عصابية، بالمال يصحبها دافع يوازيها بالقوة لجهة عدم إنفاقه. في الحقيقة، كانت لديه عدّة من صفات البخيل الكلاسيكية، وهذا ما سارع أعداؤه لكـي يشـيروا إليه. اقتربـت مطالبات مايـكل انجلو بالمال مـن رعاته من سـلوك ابتزازي، وبلغـت أحياناً السـلوك الحاد، من وجهة نظـر المراقبين العدائيين. لكنه عاش بشـكل أكثر تواضعـاً بكثير من معاصريـه وأقرانه مثل ليونـاردو ورفائيل وتيتسـيان. في الحقيقة، كانت طريقة حياته المقتِّرة مرمى آخر للنقد.

التقريـر الأول بالـذات عن حياة مايكل انجلو المهنية، قصـير للغاية كتبه طبيب ومثقف اسمه باولو جيوفيو (١٤٨٣ - ١٥٥٢) في عشرينات القرن السادس عشر، كان نارياً بصدد هذه المسألة «على النقيض من طبيعة العبقري مايكل انجلو العظيمة للغاية، كان خشناً وفظاً جداً حتى أن عاداته المنزلية بائسة».

تناول مايكل انجلو القليل، بحسـب كونديفي، «في شـبابه، كان منكباً للغاية على عمله

(١) المواطنون في هذه الفئة يعرفون ب «Specchio» (تُقرأ سبَكيو - المترجم) من الكتاب المعروف بالسبكيو أو المرآة التي قُيِّد فيها المدينون بالضرائب حياً بعد حي ومقاطعة بعد مقاطعة.

حتى إنه اكتفى بالقليل من الخبز والنبيذ». لم يكن مضيافاً، أشار فاساري بمواربة بالنسبة إلى شخص يغمره المديح إلى حد بعيد «نادراً ما دعا أصدقاءه، إذا ما فعل بادئ ذي بدء، لكي يتناولوا الطعام على مائدته، ولم يقبل هدية من أي أحد إطلاقاً؛ لأنه كان يخشى أن ذلك سيضعه قيد التزام دائمي».

أنماط السلوك هذه ممكنة التفسير، ولو جزئياً، بصفتها تركة لتربية متكبرة مقترة. الحصيلة الأخرى لذلك كانت علاقته الصعبة مع أبيه، لودوفيكو. تظهر بوصفها خليطاً من الحب والانزعاج والريبة المتبادلة، وازدراء أحياناً من جانب مايكل انجلو، كما جاء في رسائل عدّة طيلة ثلاثة عقود وفي الذكريات التي خطها كونديفي.

*

كان محل ولادة مايكل انجلو محصلة إلى حد ما لأحد مشاريع بويناروتي القليلة للحصول على عمل مجزٍ. طوال نصف سنة، بدءاً من تشرين الأول سنة ١٤٧٤، كان لودوفيكو البوديستا أو المدير العام لمنطقة كابريزي ومدينة كيوسي المجاورة لها، وتقع كلاهما على حد توسكاني الجنوبي أي وادي كاسينتينو. سُحب اسم لودوفيكو من حقيبة (القرعة - المترجم) بوصفه أحد المواطنين المؤهلين لهذا المنصب فتمكن من الحصول عليه لمرة واحدة. دُفع له ٧٠ فلوريناً لقاء عمله لستة أشهر، دفع منها لكاتبي عدل وثلاثة خدم وسائس. لم يكن هذا المبلغ من المال قليلاً وليس ثروة أيضاً، دُفع لابنه أكثر قليلاً منه لقاء ثلاث منحوتات صغيرة بعد عشرين سنة. على أي حال، كان من أفضل المناصب التي شغلها لودوفيكو بوصفه موظفاً عند الحكومة الفلورنسية.

على قدر تعلق الأمر بمايكل انجلو، كانت ولادته بعيداً عن البيت مبعث حظ سيئ. بصفته فلورنسياً، كان اختيار العرابين فرصة لنسج شبكة العلاقات الحيوية والأصدقاء والجيران بشكل وثيق للغاية: parenti، amici، vicini (الآباء، الأصدقاء، الجيران، على التتابع، بالإيطالية في الأصل - المترجم). عُقدت التحالفات مع أكبر عدد ممكن من الأفراد الأغنياء والمؤثرين. على أي حال، كان من الشائع بين الموظفين الفلورنسيين الذين تلد زوجاتهم حين يكونون في المنصب خارج المدينة أن يختاروا وجهاء محليين بوصفهم عرابين. في مدينة مهمة، يمكن للصلات السياسية أن تُقام بهذه الطريقة. إلا أن عرابي مايكل انجلو وبدافع الضرورة كانوا تشكيلة متنافرة من قاطني كابريزي: قسَّين، وكاتب عدل، وعدة آخرين. من غير المحتمل أنه رأى أيّاً منهم ثانية. مع أن كابريزي بقعة صغيرة جميلة، لم يكن بوسعها أن تقدم شيئاً لمايكل انجلو، على الرغم من أن شهرته الواسعة قدمت شيئاً ما لها عاجلاً أو آجلا: تُعرف المدينة الآن بـ «كابريزي مايكل انجلو».

حصلت الولادة في بواكير الصباح كما وثَّقها في الريكوردي لودوفيكو مثله مثل كثيرين من فلورنسي الطبقة الوسطى، فكتب عن الأحداث العظيمة «أدوِّن اليوم، السادس من آذار سنة ١٤٧٤، وُلد طفل ذكر، أعطيته اسم مايكل انجلو، ولد في الساعة الرابعة أو الخامسة قبل الفجر يوم الاثنين». يبدو هذا واضحاً بما يكفي، لكنه أوجد ارتباكاً بشأن عمر مايكل انجلو استمر لمدة طويلة.

اليوم الذي وُلد فيه مايكل انجلو كان يوماً يعدّه الجميع في القرن الحادي والعشرين، وكثير من الناس في القرن السادس عشر على أنه السادس من آذار سنة ١٤٧٥ وليس ١٤٧٤ لكن الفلورنسيين كانوا يفكرون على نحو مختلف عن كثير من معاصريهم الإيطاليين بشأن التقويم. إذ إنهم مع بعض مجتمعات القرون الوسطى جادلوا بأن العالم قد تغير تغيراً جذرياً في لحظة التجسد، حين أصبح الرب إنساناً، إن اللحظة التي بدأ بها المسيح الجنين بالنمو في رحم مريم كانت النقطة المحورية في التاريخ بدلاً من ولادته في الإصطبل. لذلك، بدأت السنة الفلورنسية بيوم عيد البشارة الموافق الخامس والعشرين من آذار. اليوم الذي وُلد فيه مايكل انجلو كان لا يزال في السنة السابقة أي ١٤٧٤ على قدر تعلق الأمر بمواطنيه.



الشكل ١: تفصيل السَّبندل مع أسلاف المسيح، سقف كنيسة السيستين، ١٥٠٨ - ١٥١٢
(السبندل هو الفسحة المثلثة، المزخرفة عادة، بين المنحنى الخارجي الأيمن أو الأيسر من قوس أو قنطرة وبين الزاوية القائمة المطوقة - المترجم)

كانـت التبعات أن كونديفي الذي قدِم من منطقة ماركا حيث يعدّون بداية السـنة اليوم الأول من كانون الثاني وفاسـاري تبعه، قد اسـتنتج أن مايكل انجلو كان أكبر عمراً بسنة مما كان عليه.

بعد ثلاثة أسـابيع من تعميد مايكل انجلو، أي في التاسـع والعشرين من آذار، انتهت مدة عمـل أبيـه بصفته مديراً عاماً، فعـاد إلى بيت العائلة الصغيرة المؤلفة من أمـه وأبيه، وربما أخيه الأصغـر ليونـاردو (مع أنـه لم يذكر في الريكـوردي). لا نعرف تقريبـاً أي شيء عن أم مايكل انجلـو، فرانجيسـكا دي نيري دي ميناتو ديل سـيرا. حين وُلد، كان عمرهـا لا يزال أقل من عشريـن سـنة، وربما كانت في الثامنة عـشرة تقريباً، وكان أبوه المولود سـنة ١٤٤٤ في الثلاثين مـن العمـر. كانت الفجوة الكبـيرة في العمر بين الزوج والزوجة أمـراً مألوفاً في عوائل الطبقة الوسطى الفلورنسية؛ حيث كان الزواج دائماً اتفاقاً عملياً ومالياً مع أن الحب ربما ينمو عاجلاً أو آجلاً.

توفيت فرانجيسكا سنة ١٤٨١، ربما نتيجة مخاض طفلها الخامس في ثمانية سنوات. كان مهرها متواضعاً، لكنها لم تكن قرينة سيئة لكونها على قرابة من جهة أمها مع عائلة فلورنسية كبـيرة، آل روجيلاي، التي كان بعض فروعها أغنياء وذوي نفوذ. أصبح أغناها حليفاً عبر الزواج مع عائلة مديجي في وقت متأخر.

لا بدَّ وأن فقدان مايكل انجلو لأمه بعمر السادسة كان له أثر عليه، ولكن في الحقيقة لا نعرف شـيئاً عن ردة فعله. تُذكر مرة واحدة في المراسـلات المكثفة الباقية بين مايكل انجلو وعلاقاته. حين قرر ابن أخيه ليوناردو أن يتزوج أخيراً بعد تفكير لا نهاية له، اقترح مايكل انجلو إذا كان الطفل بنتاً، فيجب أن تسمى فرانجيسكا تقديراً لذكرى أمه.

كانت آراء مايكل انجلو الخاصة بشأن الزواج والإنجاب محافظة حتى بالنسبة إلى القرن السـادس عـشر. حين كان ليونـاردو يبحث عن زوجـة، نصحه «كل ما يجب أن تشـخص عينـك عليه هو الإنجاب، والصحة الجيدة، وقبـل كل شيء المزاج اللطيف. أما بخصوص الجمال، فلأنك لسـت الشـاب الأكثـر أناقة في فلورنسـا في آخر المطـاف؛ لا يجب عليك أن تزعج نفسـك بإفراط، شريطة أنها ليسـت مشـوهة ولا غير جذابة. أعتقد أن هذا كل ما في الأمر».

إذن، لم يكن مايكل انجلو رومانسـياً بشأن الزواج. حين تمت مواجهته بفشله الشخصي في الـزواج، لَمَّـح إلى أنه كان محظوظاً بتفاديه الزوجة والعائلة معاً، كما روى فاسـاري: «قسٌّ وصديـق لـه أخـبره مرة "من المخجـل أنك لم تتخذ زوجـة وتنجب أولاداً، تـترك لهم جميع

أعمالـك الجميلـة"، ردّ مايكل انجلو: «لطالما كانت لدي زوجة مزعجـة للغاية متمثلة بفني المتطلب، والأعمال التي سأتركها ستكون أولادي. حتى وإن كانوا لا شيء، سيعيشون لمدة. لكانت فاجعة لو أن لورنزو غيبيرتي لم يُنجز أبواب سان جيوفاني[1]، ونحن نرى أنها لا تزال قائمة في حين باع وبذّر أطفاله وأحفاده كل ما تركه».

تلك الكلمات كانت تقليدية إلى حد كافٍ. لم يتزوج كثير من الفنانين الفلورنسيين، وكان يُنظـر للزوجة على أنها عقبة مهنية. خطّ فاساري نفسـه هذا السـلوك الأخلاقي في سـيرته لآندريا ديل سـارتو المهيمنة بشـكل سيئ الصيت. من ناحية أخرى، من العسير ألا يستنتج المـرء أن مايـكل انجلو كان يتفادى المسـألة – وظـن كثيرون في القرن السـادس عشر ذلك أيضاً.

كان مـن المعـروف في أثناء حيـاة مايكل انجلو أنه كانت لديه مشـاعر قوية تجاه شـباب مختلفـين، وخاطـب أكثر مـن واحد منهم بقصائد عاطفية. أُشـير إلى علاقـات الحب تلك، حتـى بشـكل مكتوب على يد الكاتب بييـترو آريتينو. ربما كان صحيحـاً أن تلك العلاقات العاطفيـة كانت عفيفة. ادّعى مايـكل انجلو أمام كالكاني أنه قد عاش حياة عزوف جنسي، موصيـاً بهذا الحزم على أسـس صحية («إذا كنت تريد أن تطيل مـن حياتك، لا تنغمس فيه (الجنس – المترجم) أو على الأقل بأضيق حيِّز ممكن»).

في العـالم الاجتماعي الذي عاش فيه مايـكل انجلو، لم يكن هناك مفهوم مثل «المثلية» أو «كـون المـرء مثليـاً» – على الرغم من وجـود رجال كانت لديهم علاقات جنسـية مع رجال آخريـن حصراً. بالنسـبة إلى مايكل انجلـو ومعاصريه هناك بدلاً من ذلـك خطيئة وجنحة جنائية، أي اللواط، عرضة للعقاب بالموت نظرياً، مع أنها نادراً ما كانت تطبَّق. ويشمل هذا أي نشـاط جنسي، ومن ضمنه ذلك الذي بين رجل وامـرأة، ليس موجهاً لإنجاب أطفال، ولكنـه أُشـير إليـه بتواتر أكثر بخصـوص الفعل الجنسي بـين رجلـين. إذا لم يرتكب مايكل انجلو الفعل بحد ذاته، فبوسعه أن يدعي أنه بلا خطيئة.

غير أن ما قاله مايكل انجلو بوصفه رجلاً شهيراً وورعاً للغاية بعمر السبعين أو الثمانين ربما كان أمراً مختلفاً عن سـلوكه في شـبابه المندفع. ليس ثمة دليل مباشر تقريباً على سـلوك مايـكل انجلـو الجنسي بالمقارنـة مع حياتـه العاطفية (باسـتثناء لحظة واحـدة عند منتصف الأربعـين، كـما سـنرى)، من المنطقي التسـاؤل فيـما إذا كان عزوفـه نهائياً حقـاً حين كان في

(١) يعني أبواب المعمدانية في فلورنسا.

الخامسة والعشرين كما ادّعى أنه كان كذلك حين بلغ الثامنة والثمانين.

عاش مايكل انجلو في عالم ذكوري للغاية. من بين الأخوة بويناروتي الخمسة، وحده بويناروتو بويناروتي، الثالث بينهم، تزوج وكانت له ذرية، وهم: ليوناردو، وسيموني، وأختهم فرانجيسكا (سمِّيت على اسم جدتها أيضاً). بغض النظر عن أمه فرانجيسكا التي توفيت حين كان في السادسة، تكونت عائلته المباشرة من أبيه وعمه فرانجيسكو، الذي تزوج لكنه بقي من دون أطفال، وأخوته الأربعة. وُلد ليوناردو، أكبر الأخوة، سنة ١٤٧٣ وكان أكبر من مايكل انجلو بسنتين. أعقبه ثلاثة أخوة: بويناروتو سنة ١٤٧٧ وجيوفانيسيموني سنة ١٤٧٩ وأخيراً سيجيسموندو - يُختصر عادة إلى جيسموندو - سنة ١٤٨١ . حين كان مايكل انجلو في العاشرة من العمر، تزوج لودوفيكو ثانية سنة ١٤٨٥ من لوكريتسيا دي انتونيو أوبالديني دا غاليانو (توفيت سنة ١٤٩٧)، ولذا كان بلا أم لأربع سنوات فقط عملياً. ومع هذا، لم يذكر لوكريتسيا إطلاقاً. أشار إلى قلة من النساء حقاً في كتاباته باستثناء ابنة أخته فرانجيسكا، وخادمة عجوز اسمها مارغاريتا التي تسبب موتها في أواخر خريف سنة ١٥٤٠ بحزن بادٍ للعيان أكثر من حزنه بعد ثمانية سنوات عند موت أخيه، الذي لم يكن يحبه.

افتقد مارغاريتا «أكثر مما لو كانت أختي - لأنها كانت امرأة طيبة، ولأنها هرمت في خدمتنا، ولأن والدي أوصاني بالعناية بها». قبل وقت قصير من وفاتها، أعطى مايكل انجلو تعليمات بشكل فظ لابن أخيه ليوناردو لكي «يعاملها بلطف قولاً وفعلاً، وأن تكون رجل شرف بنفسك - وإلا عليك أن تفهم أنك لن ترث شيئاً يعود لي».

كانت الخلافات مع بويناروتي تميل نحو المال والعقارات. المرأة التي كان لها الأثر الأعظم عليهم حينها كانت كاساندرا، زوجة عم مايكل انجلو، فرانجيسكو؛ لأنها بعد وفاته، كانت متهورة بمكان بحيث طالبت باستعادة مهرها (لأنه كان حقها إذا شاءت أن تعود للعيش مع أقارب عائلتها).

لا بدَّ وأن لكساندرا حضوراً في طفولة مايكل انجلو؛ لأنها وزوجها كانا حينها يعيشان إضافة إلى عائلتها مع والدي مايكل انجلو بشكل سرّي. كشف بيان العائلة للكاتاستو (ضريبة العقارات الفلورنسية) لسنة ١٤٨٠ - ١٤٨١، أنهما كانا يعيشان في بيت مستأجر على شارع دي بينتاكوردي حيث أُدرجت تسعة bocche (أفواه): فرانجيسكو لودوفيكو، وأليساندرا، أمهم العجوز، وأربعة صبيان صغار - ليوناردو في السابعة، ومايكل انجلو في الخامسة، وبويناروتي في الثالثة، وجيوفانيسيموني الذي كان عمره سنة ونصفاً.



الشكل ٢: نسخة من القرن التاسع عشر لبيانتا ديلا كاتينا أو خارطة السلسلة لفلورنسا سنة ١٤٧٠ تقريباً، والتي تنسب إلى فرانجيسكو دي لورنزو روسيللي (تقريباً سنة ١٤٤٨، قبل سنة ١٥١٣).

كانت فلورنسا القرن الخامس عشر مكاناً صغيراً حتى بحسب مقاييس المدن الأوربية حينذاك. بوسعنا التوصل إلى تصور عنها عبر منظر من أواخر القرن الخامس عشر يعرف بـ Vedutta della Catena أو خارطة السلسلة. تكشف عن تمركز مكثف من المباني تجمعت داخل أسوار دفاعية على كلا جانبي نهر آرنو. يرتفع البالاتسيو فيكيو (قصر فيكيو الحكومي - المترجم) والكنائس الكبرى وقبة الكاتدرائية المستديرة، فوق فوضى الشوارع والبيوت. هناك مزارع وفلل أديرة متفرقة وراء البوابات، وعلى مبعدة، ثمة حلقة من التلال المحيطة بها. خارج الأسوار مباشرة، يُرى شباب يستحمون عراة تقريباً في نهر آرنو.

آنذاك، كان في فلورنسا ما يقارب ستين ألفاً من السكان، وبالإمكان أن يقطعها المرء سيراً في أثناء نصف ساعة. مع ذلك، كانت مقسَّمة على أربعة أقسام ثانوية - the quartiere (الحي بالإيطالية في الأصل - المترجم) - إضافة إلى ست عشرة دائرة صغيرة ـ تُعرف باسم gonfaloni أو اللواء. ثمة أربعة ألوية في كل حي. يشكل كل منها عالماً صغيراً من الأقارب والأصدقاء والجيران مترابطاً على نحو مكثف (ثانيةً، ثلاثي فلورنسا الجوهري: الآباء، والأصدقاء، والجيران).

شارع دي بينتاكوردي لا يزال هناك، شارع منحنٍ يمتد بموازاة السور الخارجي

للمسرح الروماني المندثر، والكولوسيوم المصغر لمدينة فلورنسيا الكلاسيكية. الشارع تقريباً بمثابة سجل مستحاث للبنايات الكلاسيكية. يقع الشارع في حي سانتا كروجي ولواء Lion Nero، الأسد الأسود. كل من هذين الحيّين والناس الذين يعيشون فيهما امتازوا بأهمية متواصلة لمايكل انجلو طوال حياته.

استأجر الأخوة بويناروتي البيت على شارع دي بينتاكوردي من رجل اسمه فيليبو دي توماسو لقاء ١٠ فلورينات دي سوجللو سنوياً. لم يكونوا بحاجة إلى عقد معه، إذ إن الأخوة بويناروتي أشاروا في عائدهم الضريبي، بما أنهم يعرفونه فهو صهرهم ومتزوج من أختهم (وعمة مايكل انجلو)، سيلفاجيا.

في فلورنسا القرون الوسطى المتأخرة، من المحتمل أن يكون الأصدقاء والعائلة جيراناً أيضاً. ربع المنزل الذي عاشت فيه عائلة بويناروتي كان يملكه نيكولو بارونجيلي، عضو من فرع آخر من العائلة نفسها، عائلة بارونجيلي – بانديني التي سكنت في المنزل المجاور. أحلاف علاقات الدم والتقارب كانت طويلة الأمد. فرانجيسكو باندينـي، الصديق والمستشار المقرب لمايكل انجلو العجوز في روما، كان عضواً في مجموعة العائلة نفسها. ثروة وأهمية آل بارونجيلي – باندينى في الحي لا تزال يُكنُّ لها التقدير في كنيسة بارونجيلي في سانتا كروجي.

هويـة الفلورنسي كانت ذات طبقات. هو أو هي ينتميان إلى عائلة، ولواء، وحي، ثم بطبيعة الحال إلى المدينة، وبشكل عام إلى توسكاني (التي حكمت فلورنسا معظمها). بعد أخذ كل تلك الولاءات بالنظر، في التمييز بالتغاير مع فرنسي أو إسباني، قد يعدّ الفلورنسيون أنفسهم إيطاليين بالمعنى الثقافي العام، بالمقارنة مع غير الإيطاليين البرابرة.

على سبيل المثال، قاعدة قوة آل مديجي والتركيز الأعظم لمناصريهم لا يزال ممتداً في منطقتهم Lion Bianco، الأسد الأبيض، التي يتواجد فيها كل من قصرهم وكنيستهم، سان لورنزو، حيث دُفنوا. من الناحية الأخرى، حي سانتا كروجي كان يميل ليكون مرتعَ المشاعر المعادية لآل مديجي، ومساندة أعدائهم مثل عائلة باتسي (التي بنى برونيليسكي كنيستهم في رواق سانتا كروجي نفسها).

حتى في أواخر الثلاثين سنة من حياة مايكل انجلو التي أمضاها في روما على نحو متواصل، ظلت هوياته المتعددة مهمة بالنسبة إليه. في روما، اختلط مع حلقة من المغتربين الفلورنسيين ممن عادى معظمهم آل مديجي. حين استثمر في العقارات في فلورنسا، اختار

بعض البيوت المتجاورة على شارع غيبيلينا عند ناصية شارع بينتاكوردي (على هذا الموقع، شُيِّد قصر آل بويناروتي الفلورنسي لاحقاً، ولأن العائلة انتهت في القرن التاسع عشر، أصبح متحفَ ومكتبة كاسا بويناروتي). (كاسا تعني القصر، بالإيطالية في الأصل - المترجم). هناك القليل من الأدلة بشأن طفولة مايكل انجلو المبكرة. دوَّن والده بعض النفقات لقاء ملابس أطفال له. في لحظة معينة، لجأت العائلة إلى عائلة الجدة من جهة الأم في فيَسوله في أثناء تفشي الطاعون. على أي حال، من الممكن أن يُفترض أن جغرافيا الحي الحضرية قد تركت انطباعاً على مايكل انجلو حين كان صبياً. باتجاه الشمال من شارع غيبيلينا انتصب ما يسمى إيسو لا ديللا ستنكا، سجن فلورنسا، المكان الذي قد ينتهي إليه المديونون والمجانين جنباً إلى جنب مع المجرمين داخل جدران صماء يبلغ ارتفاعها ٢٣ براكيا (٤٤ قدم تقريباً)، تعلوها أبراج المراقبة. في مناسبة واحدة على الأقل، حين كان مايكل انجلو في روما في أوائل عشريناته، تعرض لودوفيكو لخطر المحاكمة بسبب دَين والسجن في ستنكا.

على مبعدة بضع دقائق سيراً إلى الشرق من شارع دي بينتاكوردي، تقع كنيسة سانتا كورجي العظيمة وهي مؤسسة فرانسيسكانية مكرسة، من بين أغراض متعددة، إلى الوعظ الإنجيلي للعامة. يبدو من المحتمل أن آل بويناروتي الورعين الذين كانوا يعيشون بالقرب منها، انضموا من وقت لآخر بوصفهم أعضاء من رعايا الكنيسة التي تجمعت حول المنبر الجديد والجميل الذي نحته بينيديتو دا مايانو.

كانت سانتا كروجي في ثمانينات القرن الخامس عشر حقاً ما هي عليه اليوم، ليست فقط كنيسة بل متحفاً أيضاً للفن الفلورنسي يضم سلسلتين من الجداريات التي أنجزها جوتو (نسخ مايكل انجلو المراهق أجزاءً منها)، (جوتو، اسمه الكامل جوتو دي بوندوني، وُلد سنة ١٢٦٦ أو ١٢٦٧ في فيسبينانو قرب فلورنسا وتوفي في الثامن من كانون الثاني سنة ١٣٣٧ في فلورنسا. أهم رسام إيطالي في القرن الرابع عشر، والذي بشَّرت أعماله بإبداعات أسلوب عصر النهضة الذي تطور بعد قرن. الموسوعة البريطانية - المترجم). وتضم الكنيسة أيضاً نحتاً بارزاً للبشارة أنجزه دوناتيلو وقبرين عظيمين، نحت أحدهما دسيديريو دا سيتينانو، والآخر برناردو روسوليني. ربما كانت ظروف العيش على شارع بينتاكوردي خانقة، لكن كان هناك فن عظيم عند عتبة الباب.

نكهة المواعظ التي سُمعت في سانتا كروجي، توحي بها تلك التي ألقاها الواعظ العظيم، برناردينو من سيَنا وأُعلن قديساً لاحقاً، قبل نصف قرن من ولادة مايكل

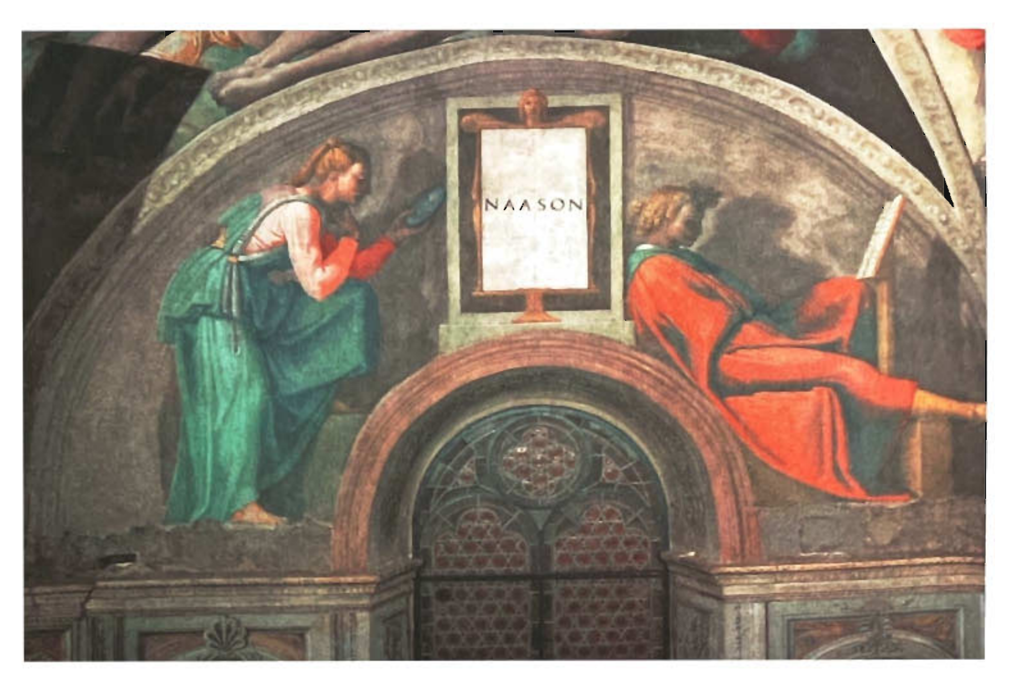
انجلو. وعظ القديس برناردينو على نحو متكرر ضد خطيئة اللواط، وهي خطيئة كان يُظن أن الفلورنسيين خاصة عرضة لها. في الرابع من نيسان سنة ١٤٢٤، حثّ القديس برناردينو الرعية «ابصقوا بشدة! قد يُطفئ بصاقكم نارهم. هكذا، ابصقوا بشدة!» ورُوِيَ أن صوت البصاق وهو يضرب أرضية الكنيسة كان مثل الرعد.

بعد ثلاثة أيام، قاد الرعية إلى بياتسا (الساحة، بالإيطالية في الأصل - المترجم) سانتا كروجي حيث أُعدت نارٌ هائلة للأباطيل، وأشعلها القديس. كان هذا النوع من الوعظ والنار سمة متكررة في الحياة الفلورنسية. وكان لها أن تعود في تسعينات القرن الخامس عشر، وكان مركزها دَير سان ماركو حيث أسهب الواعظ الدومينيكاني سافونارولا (١٤٥٢ - ١٤٩٨) بوعظه بالنار والكبريت.

كان حي سانتا كروجي موطن عددٍ من العوائل الكبرى، والقصور الفخمة، ولا سيما حول بياتسا سانتا كروجي، ولكنها قبل كل شيء كانت منطقة صبّاغي الطبقة الوسطى والتيراتوي خاصتهم، وهي سقيفة مفتوحة كانت الملابس المصبوغة تُعلق فيها لكي تجف. القماش المصبوغ بلحظتها - أحياناً بلون زاهٍ - كان يملأ تلك السقائف، ويراه كل المارة. تلك التيراتوي كانت مسقفة لكي تحمي القماش من الشمس، ولكنها مفتوحة الجوانب لكي تساعد في عملية التجفيف، وهكذا، كان القماش المصبوغ بلحظتها، وتلوّنه منظراً مميزاً في المنطقة التي نشأ فيها مايكل انجلو. عاش تاجر حرير بارز اسمه توماسو سبينَلي (١٣٩٨ - ١٤٧٢) في بورغا سانتا كروجي، بالقرب من منزل بويناروتي. تكشف سجلاته أنه وظَّف صبّاغين من المنطقة لكي ينتجوا قماشاً باللون القرمزي الداكن، والفاتح، والبنفسجي، والأخضر، والأصفر، والكستنائي. تلك هي الألوان التي زيَّنت حي سانتا كروجي. ربّما تركت انطباعاً غير مُدرك على صبي مرَّ من هناك.

مع أن مايكل انجلو فضَّل رسم الجسد البشري عارياً، امتلك حساً باللون، فردانياً للغاية، وشعوراً بالملابس. حين بدأ تنظيف سقف كنيسة السيستين في أوائل ثمانينات القرن العشرين، ظهرت ألوان حمراء ثرّة، وألوان خضراء، وصفراء فاقعة، وألوان زرقاء سمائية وبرتقالية في الهلاليات، و severies أو الحَنِيّات حول جوانب السقف التي تصف أسلاف المسيح - مساحات كانت سابقاً معتمة بمكان بحيث استعصى فك طلاسمها.

ألبسة شخوصه - الأنبياء والعرافات إضافة إلى أسلاف المسيح - مبتكرة بشكل استثنائي، وأحياناً غريبة، وغالباً ما كانت من تصميمه على ما يبدو.



الشكل ٣ : تفصيل هلالية مع أسلاف المسيح، كنيسة السيستين، ١٥٠٨ - ١٥١٢

مع أن مايكل انجلو كان مقتصداً، تمتع بذوق صعب الإرضاء، وخبرة في الأنسجة الفاخرة. يلمّح جرد الملابس التي وُجدت في غرفة نومه إلى تأنق واعٍ. حقيقة أنه فضّل تقريباً دائماً أن يرتدي السواد ربما توحي بالتقشف، ولكنه كان للتباهي بشكل غير ملحوظ؛ لأن الأسود العميق الثّر كان اللون الأكثر صعوبة لكي يُصنع، وعليه الأكثر غلاءً.

كثير من مذكرات مايكل انجلو أو الريكوردي تحتوي لوائح بنفقات على مواد للألبسة. من الواضح أنه أحب شراء تلك المواد ليس فقط لنفسه، بل من أجل أناس آخرين أيضاً. وفّر تلك الضروريات كما كان معتاداً إلى مساعديه الذكور الأكثر شباباً، لكنها وفرة تسببت ببعض الإحراج حتى إلى قليل الحياء بييترو أوربانو الذي تبيّن أنه محتال في آخر المطاف. في أيلول سنة ١٥١٩، حين كان أوربانو طريح الفراش بسبب مرض ما، وأقام مع بعض الأقارب في بيستويا، أرسل مايكل انجلو صدرية وزوج جوارب ورداء ركوب الخيل مما حدا ببييترو أن يرد «لم تكن بك حاجة لإرسال أشياء كثيرة للغاية».

أرسلت ابنة أخيه فرانجيسكا التي أصبحت تحت وصايته حين توفي أبوها بويناروتي

سنة ١٥٢٨، قائمة بملابس، حين كانت في الرابعة عشرة من عمرها، مبتدئة «هذه مذكرة بكل الأشياء التي أحتاجها في هذه اللحظة»، وأضافت «الحاجة ماسة، إذ إنني لم يتبقَّ معي شيء»، وصل أولاً فستان أزرق (saia azurra) «صُمِّم بحسب الطلب، وكما ترين أنه مناسب»، وإذن، يبدو أنها رأت أن مايكل انجلو سيكون بارعاً في اختيار فستان فتاة مراهقة.

كان متوقعاً أن يكون لدى فرد من عائلة بويناروتي خبرة في الأنسجة، ولا سيما ذاك الذي يمتلك عيناً استثنائية حقاً. كانت تجارة الصوف مهنة أسلاف بويناروتي طيلة قرون - كانت حقاً النشاط الاقتصادي الأساس لفلورنسا. على الرغم من أن لودوفيكو بويناروتي نفسه لم يشارك في المهنة، أصبح عضواً في نقابة الصوف، Arte della Lana سنة ١٥٠٧، لكي ينقل حقوق العضوية إلى أولاده. الانتماء إلى هذه النقابة الأقوى من بين النقابات الفلورنسية، تجعل المرء جزءاً من نخبة المدينة. كانت واحدة من Arti Maggiori (النقابات الرئيسة) التي حكمت المدينة بفعالية. إضافة إلى ذلك، كانت هناك أربع عشرة نقابة صغرى. العمال الذين لم ينتموا إلى أي منها - popolo minuto (الناس الصغار بالإيطالية في الأصل - المترجم) - لم يكونوا مؤهلين للمناصب الحكومية.

أمضى مايكل انجلو قدراً كبيراً من الوقت والتفكير في مسألة تهيئة اثنين من إخوانه الأصغر منه: بويناروتو، وجيوفانيسيموني، ليعملا في تجارة الصوف الخاصة بهما. وأخيراً، نفَّذ التزامه بعد سنوات من النقاش، لكن المشروع كان فاشلاً في النهاية، وأصبحت خسارة الاستثمار سبباً آخر للنزاع العائلي[1].

في أواخر حياته، أمضى مايكل انجلو وقت فراغه، على قِلَّته، في محلات الخياطين والأنسجة. ربما لم يكن الأمر صدفة أنه في سنة ١٥٢٠ كان في دكان بائع السلع الصغيرة حين تعرَّض لإحراج مذل. برناردو نيكوليني وكيل الكاردينال دي مديجي في فلورنسا وجده، وقرأ عليه رسالة تفصل سلسلة من الشكاوى من منفذي وصية يوليوس الثاني المتعلقة بعدم إكمال ضريح البابا، ومن ماركيز ماسا، لورد منطقة كارارا بشأن النشاطات في مقالع الرخام. حصل هذا أمام الزبائن الآخرين «كما لو» أن مايكل انجلو تذمر للمرسل، وهو سكرتير الكاردينال، دومينكو بوينينسيني «كان اتهاماً رسمياً لكي يعلم الجميع عبر ذلك أنني قد حُكم عليّ بالموت»، بالوقت الذي كتب مايكل انجلو فيه الرسالة، هدأ بما يكفي ليسخر من الحادث.

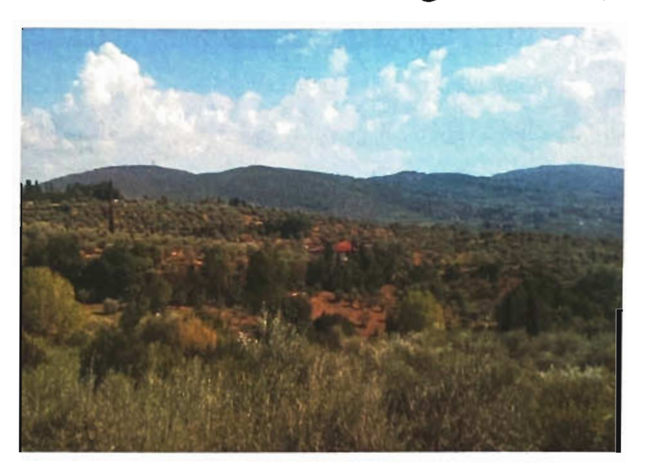
---

(١) لم يصبح مايكل انجلو عضواً في أي من نقابة الأطباء والصيادلة اللتين انتمى إليهما الرسامون، ولا نقابة أساتذة الحجر والخشب التي شملت النحاتين والبنائين.

ما إن عاد آل بويناروتي إلى فلورنسا من كابريزي حتى سُلِّم مايكل انجلو الطفل إلى مرضعة في الريف، وهذه ممارسة شائعة[1]. أُرسل مايكل انجلو إلى قرية سَتينانو على بعد ثلاثة أميال إلى الشمال الشرقي من فلورنسا حيث امتلكت العائلة منزلاً ثانياً ومصدرَ عيش مهم.

بالنسبة إلى آل بويناروتي كما هي الحال مع الفلورنسيين من الطبقة الوسطى، لم تكن الحياة مقتصرة على طرقات المدينة المزدحمة. امتلكوا مزرعة وفيلا في ستينانو من القرن الرابع عشر، اشتروها حين كانت العائلة في قمة ثرائها، وأصبحت حينها الأصل العيني والادعاء الرئيسين بمكانة الأشراف. الفيلا الخاصة بهم لا تزال قائمة على مبعدة خمس دقائق سيراً نحو أسفل التل من ساحة المدينة الصغيرة من شارع يُعرف الآن بشارع دي بويناروتي سيموني. إنها بناية ضخمة تحتمي خلف بوابات كبيرة من القرن الثامن عشر. وسَّعت الأجيال اللاحقة الهيكل الأساس، ولكن لا بدّ وأنه كان ضخماً، ويضم برجاً محصناً يعلو السقف، ومدخلاً فسيحاً. يقع المبنى على منحدر مع منظر أشجار الزيتون، وأحياناً سرو، وأرض لوَّحتها الشمس، وعلى مبعدة، ثمة طيات من التلال المشجرة.

تلك كانت قاعدة وملاذاً لآل بويناروتي في السنوات اللاحقة، أمضى لودوفيكو بويناروتي معظم وقته في ستينانو كما فعل ابنه الأصغر جيوفانيسيموني الذي تذمر منه مايكل انجلو بأنه «خجل عظيم لي أن يكون لدي أخ في ستينانو يسير بتثاقل خلف الثيران».



الشكل ٤: منظر الريف التوسكاني بالقرب من فيلا عائلة بويناروتي في ستينانو.

(١) كثيراً ما بعث الفلورنسيون الأثرياء أطفالهم إلى مرضعة كانت غالباً فلاحة تعيش في عقاراتهم في الريف. حتى في القرن الخامس عشر، هناك من أدان هذه الممارسة، مثل الكاتب والفنان ألبيرتي، بوصفها ممارسة غير صحية، ولها أثر سيئ على علاقات العائلة.

إلا إن مايكل انجلو نفسه كان لديه جانب ريفي غير متوقع. عندما أصبح أغنى، لم يصبح فلاحاً يحرث الأرض سائراً خلف الثيران بوصفه مالك أراضٍ لديه مزارع في مواقع مختلفة حول فلورنسا، بل استثمر ولا سيما في منطقة ستينانو لكي يملك الأرض الممتدة لمسافة نصف ميل أسفل التل حتى قرية روفيتسانو المجاورة. أينما حلَّ، أضفى مايكل انجلو لمسات الاكتفاء الذاتي الريفي حوله. في عشرينات القرن السادس عشر، زرع كرماً إلى جوار مشغله الفلورنسي في شارع موتسا. اشتمل بيته الروماني وورشته في شارع ماجيل دي كورفي على حديقة خلفية، زرع فيها بازلاء وفاصولياء وتينًا وعنبًا من صنف مسقط، وفيها ديك ودجاجات ينبشون ويقرقون في الباحة الخلفية.

كانت مزرعة آل بويناروتي المتوارثة ضخمة بشكل متوسط. طبقاً لبيان ضرائب سنة ١٤٧٠، قبل ٥ سنوات من ولادة مايكل انجلو، تطلب الأمر ثورين إضافيين لحراثة الأرض التي أنتجت سنوياً حبوباً ولحوماً وبيضاً وتيناً وستة عشر برميلاً من النبيذ، وخمسة عشر أخرى من الزيت. يبدو من السجلات اللاحقة أن مقلع رخام قد أُلحق بالأرض، وهذا ما لا يتوفر لكل مزرعة، حتى في ضواحي فلورنسا. من السهل أن يتخيل المرء مايكل انجلو الشاب يلعب هناك، من المؤكد أنه عرف المقلع معرفة حسنة من سنواته المبكرة.

كانت سَتينانو قرية البنائين (بالحجر حصراً في سياق الكتاب - المترجم). اعتمدت مجمل المنطقة المحيطة ومن ضمنها المستوطنات المجاورة مثل فيسوله، على أعمال الحجر في حين اعتمدت تجمعات أخرى على صناعة الخشب أو الصيد. كان المكان يعجُّ بمستخرجي الأحجار، وقاطعي الصخور، وفي قمة هرم الحرفيين، النحاتين. أسماء النحاتين الفلورنسيين الذين تخصّصوا في نحت الصخور هي لائحة بالقرى على سفوح تلك التلال: مينو دا فيسوله، وديسيديريو دا ستينانو، وبينيديتو دا مايانو - مايانو على مسافة قصيرة. الأَخوان المعماريان والنحاتان كانا من عائلة ستينانو، وعمّهما ياكوبو دي لوكا ديل بورا غامبريلّي كان فلاحاً ومالك مقلع، توليفة محلية أنموذجية. كتب كونديفي أن مرضعة مايكل انجلو «كانت ابنة بنّاء. ولهذا السبب، دأب مايكل انجلو على القول: إنه ليس من المستغرب أنه وجد مسرة في إزميل البناء، تلك كانت مزحة عابرة، ولكنها بلا ريب مقصودة بجدية. روى فاساري تقريباً الملاحظة نفسها باقتضاب أكثر «مع حليب أمي، رضعت المطرقة والإزميل الذين استخدمهما في منحوتاتي».

في هذا التباهي، يردِّد مايكل انجلو صدى قلق فلورنسي واسع الانتشار بأن الأطفال يتعلمون عادات الطبقة العاملة، وهم يرضعون أثداء أمهاتهم البديلات. كان هذا اعتراض

القديس برناردينو على المرضعات. حذَّر الأهالي في رعيته «مع أنه طفلكم، وأنكم حكماء ومؤدبون وكتومون، إلا أنكم تعطونه لترضعه أنثى خنزير... وحين يأتي إلى البيت وتقولون «لا نعرف مَن تشبه! أنت لا تشبه أي منا!» كما سنرى، هذا ما شعر لودوفيكو بويناروتي تماماً أنه حصل لولده.

لا كونديفي ولا فاساري يعطيان اسم مرضعة مايكل انجلو، وربما لم يظن مايكل انجلو أن اسمها جدير بالذكر، كان مزاجياً ميالاً إلى إغفال التفاصيل المبالغ بها والتركيز على الجوهري. فضَّل على سبيل المثال أن تكون ملائكته من دون أجنحة. إلا أن هناك مرشحة محتملة لهذا الدور، وهو دور ملحوظ في حياة مايكل انجلو: مونا انتونيو باسو. أدار زوجها بيرو باسو مزرعة آل بويناروتي في ستينانو. وُلد طفلهما الأول الناجي، وهو صبي اسمه برناردينو، سنة ١٤٧٤ - ١٤٧٥.

وعليه، فإن برناردينو باسو كان بعمر مايكل انجلو نفسه أو أكبر قليلاً، وربما كان يرضع في ذلك الوقت الحاسم. خادمة العائلة أو زوجة العامل في المزرعة في ملكية العائلة، كانتا الخيار الفلورنسي الأنموذجي لمرضعة، ولكن كونه قاطعَ أحجار لم يَحُل من دون ذلك أيضاً. بوسع معظم الرجال في المنطقة المحلية أن يستخدموا أيديهم في كلا المهنتين. وبالفعل، في سنة ١٥٠٥، أشرف على البنّائين الذين كانوا يجرون تعديلات على البيت في ستينانو.

يعيش الأطفال الفلورنسيون مع مرضعاتهم حتى يُفطموا، إن لم يكن أطول. لأن أخ مايكل انجلو بويناروتو وُلد سنة ١٤٧٧، أي بعد سنتين على ولادة مايكل انجلو؛ ربما أمضى مايكل انجلو وقتاً أطول مع مرضعته بدلاً من العودة لكي تعتني به أمه. على أي حال، أمضى زمناً من طفولته في المزرعة والقرية وحولهما على ارتفاع بضع مئات من الياردات على التل، واختلط مع البنّائين وأطفال البنائين.

خرج من مقالع ستينانو Macigno (تُلفظ ماجينو بالجيم المثلثة، وتعني الجلمود - المترجم) وهو حجر رملي رصاصي صقيل الحبيبات له قيمة عالية جداً في فلورنسا. وهو مادة جميلة للغاية وله تشكيلة من الأخضر الداكن أو الرصاصي المزرقّ، وصقيل إلى حدٍ كافٍ لنحت تفاصيل جليّة مع خاصية امتصاص وعكس الضوء في آن واحدٍ، فيعطي انطباعاً متناقضاً من اللمعان المعتم. هذه هي المادة التي استخدمها برونيليسكي لتشييد الأعمدة وتيجانها في بناياته. سيستخدمه مايكل انجلو بالطريقة نفسها في مشاريعه في سان لورنزو وفلورنسا.

لكون الفلورنسيون مهتمين بهذا الحجر بما يكفي لكي يضعوا فروقات دقيقة، فأعطوا مرتباته أسماء مختلفة، الأفضل من بينها pietra del fossato، وتشمل الأخرى pietra



الشكل ٥: حليتان حلزونيتان من pietra serena ، تفصيل لدهليز للمكتبة اللورنزية ، تقريباً ١٥٢٦ - ١٥٣٤، سان لورنزو، فلورنسا.

serena و pietra forte (pietra حجر، fossato الخندق، serena واضحة أو شفافة، forte القوة - المترجم). مايكل انجلو الذي لديه حس هائل بالحجر، ذهب أبعد من تلك الأصناف العامة. علم أن كل مقلع وكل طبقة تعطي مادة لها شخصية مختلفة بشكل غير ملحوظ. عقد سلالم وبابي المكتبة التي كان مايكل انجلو يبنيها في سان لورنزو في عشرينات القرن السادس عشر، اشترط أن pietra serena المجهزة يجب أن يكون لها «اللون والنكهة» نفسها (colore et sapore) كما في العيِّنة. «نكهة» كلمة رائعة عند استعمالها عن الحجر: إخراج شخصيتها الحسية كما لو أنها كانت قابلة للأكل حقاً.

حين صمَّم مايكل انجلو بنايات في روما، نالت جودة المواد المحلية اهتمامه. الترافرتاين وهو حجر جيري معروف بالحفر والمغاور في سطحه - مختلف في نكهته ولونه عن الحجر الرملي الفلورنسي اختلاف لحم البقر عن عجينة كبد البط. باستخدام مايكل انجلو للترافرتاين في تشييد جدران كنيسة القديس بطرس والقصور على تل كابيتوليني، استفاد فائدة قصوى من طبيعته المخدَّدة.

من أجل النحت، استخدم فقط الأنواع الأفخر من الرخام الأبيض النقي المعروف بـ statuario (النحتي - المترجم)، ولا سيما الموجود في مقالع معينة مثل: كارارا. حتى رخام النحاتين هذا جاء في ست فئات على الأقل، بحسب النحات والصائغ بنفينتو جيليني، الأولى منها لها «حبيبات خشنة جداً» والأنعم، التي وصفها مثل اللحم، «الأكثر تماسكاً وجمالاً، والأرق في العالم عند العمل عليها». عُرِفَ عن مايكل انجلو قدرته على تحديد جودة قطعة محتملة، وهي لا تزال في الواجهة الصخرية.

حين كان منهمكاً من سنة ١٥١٦ فصاعداً بمشاريع إنشائية ضخمة في سان لورنزو، التي تضمنت إخراج الحجر من المقالع، والنقل وتهيئة وحفر كميات كبيرة من كل من الرخام والجلمود، كان معظم البنائين الذين وظفهم من قرية ستينانو. أثبت وليم ولاس، مؤرخ الفن، «أن كثيرين من أعضاء فريقه عاشوا ضمن شعاع من نصف كيلومتر - أكثر من نصفهم على مبعدة بضعة مئات من الأمتار - عن بيت فتوته».

شبكة الجيران والأصدقاء الكثيفة في كل من ستينانو وحي سانتا كروجي، كانت خلفية طفولة مايكل انجلو. إلا أنه سرعان ما قام بانتقالين غير متوقعين - لم ترحب عائلته بأي منهما - الأول إلى ورشة رسام، والثاني إلى بلاط لورنزو دي مديجي.



ماسو فينيغيرو، صبي يرسم جالساً، تقريباً سنة ١٤٦٠.

صانعٌ غير منضبط

«ما الذي يبحث عنه التلميذ في أستاذه؟ سأخبركم. الأستاذ يرسم في تفكيره صورة تخطُّها يده على الورق، فتحمل طبعة لفكرته. التلميذ يدرس الرسمة ويحاول تقليدها. شيئاً فشيئاً، يستحوذ على أسلوب الأستاذ...»

غيرولامو سافونارولا

«كعيِّنة محل ثقة في مهنتي،
عند مولدي، مُنحت مثال الجمال
وهو مصباح ومرآة لكل من فنَّيَ»

مايكل انجلو بويناروتي، سوناتا ١٦٤.

اعتقد مايكل انجلو مثل كثيرين من معاصريه بعلم التنجيم[1]. ذكر النجوم في شعر الغزل الذي أصبح أحد مشاهير مؤلفي القرن السادس عشر فيه، كان متعارفاً عليه ككليشيه للنوع الأدبي. إلا أنه في مناسبات عدّة في شعر مايكل انجلو، يبدو أن تلميحاته لها مغزى أبعد. كُتبت إحدى القصائد بخطٍ جميل وأنيق على صفحة مصبوغة باللون

(١) يشدِّد كونديفي على «طالعه الباهر»، مشيراً إلى طفل مولود تحت نجوم كهذه لديه «موهبة نبيلة وسامية ليكون ظافراً في كل مشروع، لكن بشكل رئيس في تلك الفنون التي تُبهج الحواس». لسوء الحظ، بما أنه أخطأ في تاريخ ميلاد مايكل انجلو بسنة، لا ينطبق أي من هذا، من وجهة نظر علم التنجيم.

الأزرق - المرة الوحيدة التي عرضت فيها هذه القصيدة بهذه الطريقة. تبدأ: بما أنه عبر تأثير نجمي الساطع، تكونت عيناي بطريقة لكي تتمكنا من تمييز جمالٍ عن آخر تمييزاً واضحاً». في الأسفل، تحت القصيدة، أضاف مايكل انجلو ملاحظة «Delle cose divine se ne parla in campo azzuro» («عند الحديث عن الأمور السماوية، حريٌ بالمرء أن يكون في حقل فاقع الزرقة») الأزرق لون السماوات ورداء العذراء، وكان اللازورد من بين الأصباغ الأعلى كلفة.

كان علم التنجيم، مع أننا نجده الآن غير علمي، طريقة للحديث عن قدرات الشخص الموروثة وميوله. أدى بهذا الخصوص وظيفة مثل علم الوراثة أو علم النفس (وقد يقول مرتاب هذا معقول). وإذن، كان مايكل انجلو يقول إنه قد وُهِب القدرة على ملاحظة الجمال وفهمه، وليس فقط الملاحة السطحية، بل الخاصية الروحية العميقة المتأتية من الرب كما اعتقدَ. إذ عبر هذا، يفهم المرء أنه كانت لديه موهبة قوية للغاية، وعصبية ظاهرياً على التفسير على أسس الخلفية أو الوراثة، يبدو أن هذا صحيح.

*

ثمة إشارات مفادها أن لودوفيكو بويناروتي، مع أنه لم يكن طموحاً، قد علَّق آمالاً على أبنائه، على الرغم من أن تلك الآمال وصلت إلينا مستترة بوصفها شكاوى. كُتبت أحد الرسائل الأولى الناجية في شباط سنة ١٥٠٠ إلى مايكل انجلو الذي كان حينها في روما، ربما في المراحل الأخيرة من تلميع تحفته العظيمة الأولى، البِيّتا (تمثال الرحمة في كنيسة القديس بطرس في الفاتيكان على وجه خاص، يصف مريم العذراء وهي تحتضن جسد المسيح في حجرها أو بين يديها بعد الصلب. الكلمة إيطالية من اللاتينية وتحمل معانٍ عدة منها الأسى والشفقة والرحمة - المترجم).

مع أن الرسالة السابقة لها مفقودة، من الواضح أنه أخذ بالتهجم كما اعتاد أن يفعل عند التوتر إلى حد الحصر النفسي والإنهاك جراء عمله، بسلسلة من الاتهامات والادعاءات بكونه ضحية. أجاب لودوفيكو بالطريقة نفسها. يخمن المرء أن لودوفيكو هو الشخص الذي تعلم منه مايكل انجلو هذا النوع من السلوك.

كتب لودوفيكو أنه في عمر السادسة والخمسين المتقدم ولديه خمسة أبناء، مع ذلك «لا أحد يقدم لي أدنى مساعدة أو يعتني بي، ولا حتى بقدح ماء» (زوجته الثانية، لوكريتسيا، كانت قد توفيت قبل ثلاث سنوات). وجب عليّ أن أطهو، وأمسح الأرضية، وأغسل

الأواني، وأُعد الخبز، وأهتم بكل شيء، بدنياً وعقلياً، في الصحة والمرض كلاهما، وبكل طريقة يمكن تصورها». كان لا يزال يعتني بأربعة من أطفاله البالغين. ربما كان مايكل انجلو يرسل حينها حوالات مالية إلى العائلة من روما، لكن كان على لودوفيكو أن يؤدي مهاماً عدّها مُذلة. وقبل كل شيء، قدّم ادعاء الأهل القائم على الابتزاز الأخلاقي طيلة قرون: إنه قد ضحى بنفسه من أجل أولاده. «في الماضي، سنحت لي بعض الفرص التي لم استغلها من أجل حب أولادي. أحببت آخرين أكثر من نفسي حتى الآن، ودائماً ما حللتُ الأخير».

كان التعليم أحد السبل التي حاول لودوفيكو أن يسلكها من أجل أولاده، مع أن هذا لم يؤلْ كما رجا في حالة ولديه الأولين. أُرسل ليوناردو، ربما مع فكرة انضمامه إلى عمه فرانجيسكو الذي عمل صرافاً للعملة، إلى أحد مدرسي الحساب الأشهر في المدينة، رفاييلو دي جيوفاني كاناجي (١٤٥٦ - ١٥٠٤/ ١٥٠٥)، مؤلف أطروحة عن الجبر، وهو أمر نادر في العصور الوسطى المتأخرة. أعدّ منهج الحساب مع تركيز على الرياضيات والمواضيع العملية، الصبيان إعداداً جيداً لدخول عالم الأعمال (كما فعل معظم الفلورنسيين من الطبقة الوسطى).

إلا أن هذا المشروع التعليمي المبني على نية سليمة انتهى نهاية فظيعة. في الثامن من نيسان سنة ١٤٨٣، رفاييلو جيوفاني كاناجي بلّغ عن نفسه بتهمة اللواط مع خمسة أولاد. تبليغ ذاتي كهذا كان إجراءً شائعاً؛ لأن المتهمين قد يتجنبون عقاباً صارماً إثر ذلك. في العاشر من نيسان، اتهمه لودوفيكو بويناروتي بارتكاب فعل اللواط مع ليوناردو في مدرسته. ثم اعترف كاناجي أنه ارتكب الرذيلة «مراراً وتكراراً من الخلف مع ليوناردو ابن المذكور لودوفيكو». حُكم عليه بغرامة مقدارها ٢٠ فلورينا وسنة سجن، وتم التنازل عن الجزء الثاني من الحكم؛ لأنه اعترف. نظراً إلى أن عقوبة اللواط كانت الحرق حياً بحسب القانون، فإن كاناجي لم ينل ما يستحق من عقاب. عملياً، تعرّض مَن واصلَ بشكل شائن ارتكاب هذه الجريمة فقط إلى أقصى العقوبات.

لا يمكن للمرء إلا أن يتخيّل آثار التجربة على ليوناردو وهو بعمر العاشرة. يختفي بعد ذلك تقريباً من سجلات عائلة بويناروتي، وحين بلغ الرشد، أصبح راهباً دومينيكانياً. في سنة ١٤٩٧، جاء إلى مشغل مايكل انجلو في روما؛ لأنه طُرد من الكهانة في فيتربو حيث كانت هناك حرب أهلية صغيرة في ذلك الوقت. تخلى عن عادته ولم يكن لديه نقود. أعطى مايكل انجلو أخاه دوكاتياً لرحلة عودته إلى فلورنسا، ويبدو هذا المبلغ أقل من الإسراف

بكثير. إشارته الوجيزة «الأخ ليوناردو» لا توحي بودٍ كثير أو حتى اهتمام. لم يذكره أي من آل بويناروتي ثانية، على الورق على الأقل.

كان مايكل انجلو طفلاً لامعاً ومفعماً بالحيوية. ربما لهذا السبب، قرر لودوفيكو أن يرسله لكي يتعلم النحو، أي اللغة اللاتينية. حظيت فلورنسا عصر النهضة بسكان متعلمين تعليماً عالياً. يكشف تحليل بيانات العوائد الضريبية أن ٧٠٪ من الذكور كانوا متعلمين سنة ١٤٢٧، وهو ما يضاهي بعض شعوب القرن الحادي والعشرين. إلا أن الفلورنسيون اختاروا أن يعلموا أولادهم مهارات عملية، حتى أكثر من جيرانهم في توسكاني. تعلّمت قلة قليلة، من النخبة إجمالاً، اللاتينية التي ربما نفعتهم في القانون والعمل الدبلوماسي أو الكنيسة. بحسب كونديفي، كان مايكل انجلو أحد هؤلاء.

ربما بدأ بحضور دروس كهذه سنة ١٤٨٥ أو ما يقارب ذلك التاريخ، حين كان في العاشرة من العمر، ودرس مع معلم اسمه فرانجيسكو دا أوربينو الذي ألّف كتاباً عن النحو اللاتيني[1]. من وجهة نظر أبيه وعمه، محاولة جعل مايكل انجلو رجلًا مهذباً متعلّماً نحت منحىً خاطئاً بلا سبب.

أوضح كونديفي «كل من القدر الإلهي وطبيعته الخاصة به العصيّتان على الإذعان، شدّتاه إلى الرسم. وعليه، كلما تمكن من سرقة بعض الوقت، لم يكن بوسعه مقاومة الإسراع للرسم في مكان أو آخر، باحثاً عن رفقة الرسامين». إنه تماماً ما يسمعه المرء عن فنانين آخرين وُلدوا في عوائل ليس لديها ميل مسبق للفنون مثل الرسام البريطاني جون كونستابل، الذي أمضى أيام دراسته يرسم(١١ حزيران ١٧٧٦ - ٣١ آذار ١٨٣٧، رسام بريطاني، يُعد من أعظم رسامي المناظر الطبيعية إلى جانب تيرنر - المترجم). على نحو مشابه، تصميم مايكل انجلو لكي يصبح فناناً على الرغم من ثني عائلته له، يمكن فقط أن يُفسِّره وجود موهبة موروثة قوية تشق طريقها.

في مكان ما - في الشارع أو تحت جدارية كان ينسخها - التقى بشاب أكبر عمراً منه، اسمه فرانجيسكو غراناجي، كان يتدرب ليصبح فناناً. سكن غراناجي عند ناصية شارع دي بينتاكوردي، على شارع غيبيلينا وكان الابن الثاني لصانع أسرَّة وتاجر سلع مستعملة

(١) كان فرانجيسكو دا أوربينو المعلم الذي اختارته عائلة موريلي أيضاً، التي كانت عشيرة أغنى بكثير، وتسكن في المقاطعة نفسها، الأسد الأسود، مثلهم مثل آل بويناروتي. في سنة ١٤٨٣، اشترى لورنزو دي ماتيو موريلي الذي سكن في شارع بورغو سانتا كروجي، على مبعدة بضع دقائق عن شارع دي بينتاكوردي، كتاب النحو اللاتيني الذي وضعه فرانجيسكو دا أوربينو. من المحتمل جداً أنه اقترح المعلم نفسه على لودوفيكو بويناروتي ليدرس مايكل انجلو.



الشكل ١: فيليبو ليبي، نهوض ابن ثيوفيلوس، ١٤٨٣ - ١٤٨٤
يفترض أن فرانجيسكو غراناجي كان في شبابه الموديل للشاب العاري.

والذي كان، مثل بويناروتي، يملك مزرعة خارج فلورنسا.

وُلد سنة ١٤٦٩ أو ١٤٧٠، أي أكبر من مايكل انجلو بخمس سنوات أو ما يقاربها، فكانت الفرصة المناسبة تماماً في العمر من أجل عبادة البطل. كان لدى فرانجيسكو غراناجي بعض المنجزات التي ربما نالت إعجاب صبي أصغر عمراً. كان على صلة باثنين من أكثر الورش الفنية شهرة في فلورنسا، وطبقاً لفاساري، عمل غراناجي موديلاً لشخصية مهمة في أحد سلسلات الجداريات الأكثر شهرة في المدينة: نهوض ابن ثيوفيلوس في كنيسة برانكاجي الملحقة بكنيسة كارمن[١]. كان هذا أحد المشاهد التي بدأها رسام عصر النهضة الفلورنسي الأعظم ماساجيو (١٤٠١ - ١٤٢٨)، في العقد

(١) الشخص المعني كان عارياً، وهذا عرض غير معتاد في لوحة دينية، شاب ما قبل المراهقة يزحف عارياً، وذراعاه ترتفعان بتساؤل في أثناء نهوضه من الموت على يد القديس بطرس. تبدو اللوحة حقاً كما لو أنها اعتمدت على شخص معين.

الثالث من القرن الخامس عشر، ولكن أكملها فيليبو ليبي في وقت متأخر، وهو أستاذ غراناجي الأول. بحلول منتصف ثمانينات القرن الخامس عشر، يبدو أن غراناجي قد انتقل إلى ورشة جديدة يديرها الفنان الأنشط حركة في المدينة، دومينيكو غيرلاندايو. في هذا الوقت تقريباً، حين كان مايكل انجلو في العاشرة أو الحادية عشرة تقريباً «عند رؤية إرادة الصبي المتّقدة وميله، عزم {غراناجي} على مساعدته» فأعطاه رسمات لكي ينسخها، واصطحبه إلى مرسم غيرلاندايو. محصلة هذا الدخول إلى عالم مثير جديد - «إضافة إلى حافز طبيعته المتواصل» - كانت فقدان مايكل انجلو بسرعة لأي اهتمام كان لديه بالدروس اللاتينية وتخلى عنها كلية. بعث هذا الذعر في عائلة بوناروتي.

لغرض فهم رد الفعل هذا، من الضروري إدراك أهمية معرفة اللاتينية بشكل علمي واسع الاطلاع في ذلك الوقت. على الرغم من أن معظم كتابات تلك المرحلة التي نثمنها للغاية - تلك التي وضعها ميكيافيلي مثلاً، وكاستليوني، وجيليني، ومايكل انجلو نفسه - جاءت باللغة العامية أي ما نسميه الآن اللغة الإيطالية، غير أن معرفة اللاتينية كانت جوهرية من أجل الدخول إلى عالم النخبة المثقفة. في أواخر حياة مايكل انجلو، حين اختلف بشكل متواتر إلى رجال انتموا إلى تلك الحلقات الأدبية والمثقفة، ندم بشأن افتقاره للاتينية.

كتب مايكل انجلو إلى صديقه العظيم وزميله الشاعر لويجي ديل ريجو سنة ١٥٤٤، معترفاً «يجب أن أشعر بالخجل لكوني رافقتك كثيراً ولا أتحدث باللاتينية أحياناً، حتى وإن بشكل غير صحيح». في حوار كتبه في السنة اللاحقة صديق حميم آخر، دوناتو جيانوتي، يظهر فيه مايكل انجلو ولويجي ديل ريجي متحدثين، يُطرح موضوع النحو اللاتيني. تتساءل شخصية «مايكل انجلو» فيما إذا تأخر الوقت بالنسبة إليه لكي يتعلم اللغة اللاتينية بإتقان، بما أن كاتو الأكبر الروماني قد تعلم اللغة اليونانية بعمر السبعين.

كُتبت عقود عمل مايكل انجلو باللاتينية كالعادة، لكنها أُوجِزت باللغة العامية أحياناً من أجله. في وثيقة في مدينة كارارا تتعلق بالمقالع، ثمة ملاحظة كتبها موظف مفادها أنه كتبها باللغة الإيطالية؛ لأن الأستاذ العظيم مايكل انجلو ليس بوسعه تقبّل أننا «نحن الإيطاليين» لا ندوّن شؤوننا باللغة نفسها التي نتحاور بها عن تلك الشؤون. يبدو كما لو أنه كان منزعجاً من الموضوع. يبدأ هذا العائق يفسر حقيقة أنه لم يثمر أي من مشاريع النشر التي خطَّط لها إطلاقاً، ومن ضمنها أطروحة عن التشريح، على سبيل المثال. بعمر الحادية أو الثانية عشرة، بطبيعة الحال، كل ما عرفه مايكل انجلو أنه وُلد ليعيش حياة فنان، وذلك ما صمَّم على تحقيقه.

أرعب هذا أباه وعمه. لودوفيكو وفرانجيسكو، رب العائلة، «كرها فن التصميم»، كما كتب كونديفي ناقلاً لمسة مرارة كان مايكل انجلو لا يزال يشعر بها بعد ستين سنة، وبذلك، «غالباً ما كان يُضرب بشكل مشين؛ لأنهما كانا جاهلين بجودة الفن ونبله، بدا مخجلاً لهما أن يُمارس الفن في عائلتهما».

نقرأ عن «صعود فنان» في عصر النهضة الإيطالية، ولكن بالطبع هذه التغييرات الاجتماعية ليست متجانسة أكثر مما هي عليه أسباب المساواة العرقية والجنسية في أزمنتنا. قد يكون لدى فنانين معاصرين يعيشون جنباً إلى جنب في المجتمع نفسه، وجهات نظر مختلفة اختلافاً شديداً. صحيح تماماً أن بعض الأفراد في فلورنسا أواخر القرن الخامس عشر كانت لديهم آراء سامية عن الفنون والفنانين. ثمة صيدلي اسمه لوكا لاندوجي احتفظ بمذكرة نميمة من فلورنسا أواخر القرن الخامس عشر وأوائل القرن السادس عشر، ذكر الرسامين من بين شخصيات العصر المهمة وتدشين أعمالهم لكونها أحداثاً مميزة.

بلا ريب، لمس مايكل انجلو وصديقه غراناجي هذا التيار في الجو: الشهرة والمجد اللتان يمنحهما للفنانين العظام أو بعضهم على الأقل. يبدو أن الأخوين بوناروتي لم يريا إلا انحداراً اجتماعياً مؤلماً. صبي ذكي كان له أن يصبح أسقفاً، عزم بدلاً من ذلك أن يكون حرفياً يعمل بيديه. ربما شعرا أنه واجبهما أن يحاولا ضربه لكي يصرفاه عن الفن.

فشلا. حتى في طفولته، كانت إرادة مايكل انجلو أقوى بكثير. مع أن تعرضه للضرب «كان مكروهاً بشدة بالنسبة إليه، إلا أنه لم يكن كافياً لكي يُجبر على العودة عنه». لم يبدِ والده أي اهتمام ظاهري إطلاقاً بعمله: التعليقات التي نجت في الرسائل، إن كانت تشير إلى أي شيء، فإنها كانت مقوِّضة. كتب لودوفيكو من فلورنسا سنة ١٥٠٠ «أنا مسرور أنك تلقيت كثيراً من التكريم لكنني سأكون أكثر سعادة لو أنك جنيت بعض الثروة – مع أنني أكن تقديراً أكثر سمواً للتكريم من الربح. لكن، إذا جاء الاثنان معاً، كما يجب، ستكون سعادتي أعظم بكثير. لطالما ظننت أن النقيضين لا يجذبان بعضاً، إلا أنك قد تدبرت أن تحضرهما معاً بوصفهما شريكين في سرير». المغزى: حسناً فعلت، لكن يمكنك أن تحقق أفضل من ذلك بكثير.



الشكل ٢: دومينيكو غيرلاندايو، إبعاد يواكيم من المعبد، ١٤٨٥ - ١٤٩٠. يُظهر التفصيل إلى اليمين غيرلاندايو وصحبه. الفنان يشير إلى نفسه بإيماءة نحو صدره. (يواكيم بحسب الإنجيل، هو يواقيم، زوج القديسة آن - حَنّة - ومريم العذراء ابنتهما - المترجم)

على أي حال، في سنة ١٤٨٧، أقدم مايكل انجلو على ما أراد، وانضم إلى ورشة غيرلاندايو. هذا واضح من أحد الحقائق الموثّقة عنه في تلك السنين. بلغ غيرلاندايو أقصى نجاحه في منتصف ثمانينات القرن الخامس عشر. أحد الأعمال - ليست أكثرها أهمية بل لكونها تكليفاً عظيماً - كانت لوحة المذبح «افتتان الملوك» لصالح مستشفى الأبرياء الفلورنسي (Spedale degli Innocenti)[1]. طبقاً للعقد، كان سيُدفع لغيرلاندايو دفعات منتظمة لقاء عمله. في يوم خميس من ذلك الصيف، بعث مساعداً جديداً. تقول

(١) أحد أكثر أعمال غيرلاندايو روعة، ولاتزال معروضة في متحف المستشفى.

سـجلات المستشفى «يُسحب لدومينيكو دي توماسـو ديل غيرلاندايو في هذا اليوم الثامن والعشريـن من حزيران سـنة ١٤٨٧، مبلغ ثلاثة فلورينات كبيرة ويتسـلمها مايكل انجلو دي لودوفيكو». كان ذلك نوعاً من مهمة قد تناط بصبي مسؤول، عمره اثنا عشر عاماً.

ثمـة ارتباك في الماضي عـن صنعة مايكل انجلـو عند غيرلاندايو، تسـبَّب مايكل انجلو نفسه بمعظمه. يؤكد فاساري في طبعته الأولى من كتابه حيوات الفنانين، بوضوح أن مايكل انجلو كان تلميذاً عند غيرلاندايو، ثم بالغ كونديفي بعد ثلاث سنوات، معتمداً على شهادة الفنـان الشـخصية، إلى حد سـاخر لكي يتفادى الاعـتراف بأن الحـال كان كذلك. لاحقاً، بعـد وفـاة مايكل انجلو بأربع سـنوات، اتخذ فاسـاري خطوة غير معتـادة إطلاقاً في طبعته الثانيـة سـنة ١٥٦٨. في معظـم الأحول، ضمَّن جميع المعلومات التي تسـنى له أن يسـتقيها مـن كونديفي، مشـوهاً القليل منها أحيانـاً. على الرغم من ذلك، من الواضح أن فاسـاري قـد لدغته إيحاءات كاتب السـيرة الآخر بأنه قد ارتكب بعـض الأخطاء. تذمر أن كونديفي «يقول: إن بعض الناس؛ لأنهم لا يعرفون مايكل انجلو شـخصياً، قالوا أشـياءً عنه لم تكن صحيحة أبداً وأغفلوا أشـياء أخرى اسـتحقت أن تُذكر»، غير أن فاسـاري كان لديه دليل بشـأن هذه المسـألة يثبت أنه كان محقاً بادئ ذي بدء. نسـخ فاسـاري العقد بين غيرلاندايو ووالـد مايـكل انجلو، والـذي مع أنه اختفى منذ ذلـك الحين، يبدو أنه قد عاينه شـخصياً. كتب فاساري، لا يزال يُرى «في سجل غيرلاندايو، مكتوباً بخط يده». اقتبس النص، الذي وافـق فيـه لودوفيكو بويناروتي على أن يكـون مايكل انجلو صانعاً عنـد غيرلاندايو وأخيه دافيدا لثلاث سـنوات، ووافقا هما من جهتهما على أن يعلِّما الصبي «فن الرسم» ويدفعان له أربعة وعشرين فلوريناً.

تبقـى أحجيتـان تتعلقان بشـأن هـذه الصنعـة الإشـكالية. الأولى، لِمَ يُؤرَخُ العقد بسـنة ١٤٨٨ مـع أن مايـكل انجلو بكل وضوح كان يعمل عنـد غيرلاندايو في منتصف ١٤٨٧. ثمـة حلول ممكنـة كثيرة. ربما بـدأ مايكل انجلو المتمرد قبل مراهقته بالمسـاعدة في الورشـة من دون إذن أبيه وبعد أن اسـتمر هذا لشـهور طويلة، استسـلم في آخر المطاف وقرر أنه من الأفضل أن تقوم الصنعة على أساس صحيح. ومن الممكن أنه في لحظة معينة، تشوَّش أحد ما بشـأن التاريخ (الأول من نيسان قريب بشـكل خطير من رأس السنة الفلورنسية المربكة الذي يوافق الخامس والعشرين من آذار).

مـا يـأسر بعمق أكثر هو السـبب الـذي حدا بمايكل انجلـو ليكون مراوغـاً - قريب إلى كونه غير أمين - بشـأن هذا الأمر اليسـير الذي مرّ عليه حينها نصف قرن في الماضي. أصرّ

في شيخوخته على أنه «لم يكن لديه دكان»، أي إنه لم يكن فناناً أجيراً ويؤدي أعمالاً تجارية. وأراد أقل من هذا أن يعترف أنه كان مساعداً متواضعاً في ورشة شخص آخر.

كان هذ إحجام آخر أيضاً. ربما لم يرد مايكل انجلو أن يعترف أنه تعلم أي شيء من أي أحد، وبالتأكيد ليس على يد فنان زميل (كشف بعض النبلاء والشعراء له عن بعض الأمور كما سنرى، لكنّ هذا شيء مختلف). ليس في سيرة كونديفي وصف لتلقيه إرشادات في النحت أو الرسم أو التخطيط على يد أي أحد إطلاقاً.

إضافة إلى ذلك، تلمِّح فقرة كونديفي إلى أن مايكل انجلو كان ممتعضاً تحديداً من فكرة أنه كان مديناً بأي شيء لغيرلاندايو «أُخبِرت أن ابن دومينيكو دأب على أن يعزو تفوق مايكل انجلو المقدس بشكل رئيس إلى تعليم والده، الذي لم يمنحه في الحقيقة أي مساعدة إطلاقاً».

حتى في القرن السادس عشر، كان من العسير أن يجادل المرء بأن مايكل انجلو قد تعلّم أي شيء على الإطلاق من غيرلاندايو، كما اتَّضح من رد فعل فاساري. تلك كانت هي المسألة الوحيدة التي تعارض فيها مع بيان الرجل المسن (ملقياً باللوم على كونديفي). في القرن الحادي والعشرين، أثبتت كثير من الأدلة التقنية من فحص رسوماته وتخطيطاته، أن مايكل انجلو كان مديناً بمقدار عظيم من تدريبه في ورشة غيرلاندايو. إنه هناك اكتسب معرفته بأسلوب الجداريات، وكيفية رسم لوحة على لوح خشبي، وطريقة الخطوط المتصالبة لكي يستخدمها عند التخطيط بالقلم والحبر. ما زال بوسع مايكل انجلو على أي حال أن يزعم أنه مدين في الأمور المهمة حقاً بالقليل إلى أستاذه. الحقيقة هي أن غيرلاندايو ومايكل انجلو كانا فنانين من نوعين مختلفين للغاية ليكونا متناقضين تناقضاً مطلقاً.

يذكر كونديفي - مردداً صدى مايكل انجلو نفسه - أن غيرلاندايو كان «فنان العصر الأكثر احتراماً» لكنه كان الأقوى فقط في تلك المناطق التي ازدراها مايكل انجلو، ولم يبدِ أي اهتمام بها على الإطلاق. في سنة ١٤٨٧، أكمل بوقتها أحد تحفه: سلسلة جداريات، ولوحة المذبح لكنيسة ساسيتي الملحقة بكنيسة سانتا ترينيتا (تقريباً سنة ١٤٨٣ - ١٤٨٦)، اللتان توضحان هذه النقطة تماماً. لا يتأتى سحرها وجمالها من الدراما المقدسة التي كان يفترض أن تكون موضوع اللوحات، بل من الوصف الطبيعي للحياة اليومية في فلورنسا أواخر القرن الخامس عشر. تصف الجدارية الضخمة عند أعلى جدار مذبح كنيسة ساسيتي، على سبيل المثال، على ما يبدو تثبيت الحكم الفرانسيسكاني (بشكل كامل أكثر، تثبيت حكم طائفة القديس فرانسيس على يد البابا أونوريوس الثالث).



الشكل ٣ : دومينيكو غيرلاندايو، تثبيت الحكم الفرانسيسكاني، ١٤٧٩ - ١٤٨٥

لا يجذب البابا على عرشه عين المرء ولا القديس وهو واقف أمامه، بل لورنزو دي مديجي وبطانته ينظرون إلى الجانب الأيمن، حيث يظهر أولاده ومعلمهم الخاص من أسفل السلالم، ومشهد المدينة في خلفية اللوحة بتفصيل طبوغرافي دقيق لما بدت عليه بياتسا ديلا سينيوريا في العقد الثامن من القرن الخامس عشر. ليس بالأمر الكبير جداً أن غيرلاندايو أهمل المواضيع الدينية في لوحاته. على النقيض، درس الأساليب التي اتبعها أستاذا فلورنسا ماساجيو وجوتو لكي يرووا قصصاً ببلاغة بشكل بصري (احترام أولئك الرسامين القدامى في الحقيقة أمر ربما اكتسبه من غيرلاندايو).

لم تكن الدراما الجدية النبيلة على أي حال موطن قوة غيرلاندايو فقط، موهبته الحقيقية كانت في رسم البورتريه، والمنظر الطبيعي، وتفاصيل الحياة اليومية. بوصفه فناناً بالغاً، من ناحية أخرى، لم ينجز مايكل انجلو أي بورتريه تقريباً - وتلك فقط لشباب عدّهم مايكل

انجلـو جميلـين – وقلّص مـن مواقع لوحاتـه إلى الحد الأدنـى من منحدرات غير مشـجرة وجبال قصية، موجهاً التركيز نحو الهيئة البشرية كلما أمكن، ومفضلاً أن تكون عاريةً.

تحتَّـم عـلى المراهق مايكل انجلو أن يقاوم بوعي أو من دونه تأثير هذه الشـخصية الفنية القويـة لكـن المتناقضـة. في الشـؤون الأكثـر جوهريـة، عبقريته وقـوة فنـه وفردانيته – أي الصفات التي جعلت منه مثار إعجاب – كان مديناً بالقليل في الحقيقة لأستاذه.

بوصفه بالغاً، عدّ مايكل انجلو نفسـه فوق كل النحاتين، وورشة غيرلاندايو لم تنتج أي نحـت على الإطلاق، على النقيض من الورش الفلورنسـية المماثلـة، مثل تلك التي يتزعمها فيروكيـو، وانتونيو بولايولو، التي أنجزت أعمالاً بأبعاد ثنائية وثلاثية. وجد مايكل انجلو لنفسه أستاذاً ليس فقط من الصنف الخطأ، بل متخصِّصاً في الوسط الخطأ أيضاً.

*

في سنة ١٤٨٧، كان غيرلاندايو رجلاً في منتصف العمر مفعماً بالحيوية، تقريباً في الثامنة والثلاثين أو التاسـعة والثلاثين. كان والد غيرلاندايو، توماسـو بيغـوردي، يعمل بصناعة الجلود وتاجر حرير على مستوى صغير وصانع زينة للشعر أيضاً، أو grillandaio. لاحقاً، يُعتقـد أنه اكتشـف صنف من الإكليل مسـاير للموضة، ومن هنا اشـتهر ابنـه بهذا اللقب: Grillandaio أو Ghirlandaio (تهجئة غيرلاندايو هي المتبعة في هذا الكتاب – المترجم). كانـت عائلـة بيغوردي مماثلـة بالثروة لعائلة بوينـاروتي، لكنها من مرتبـة اجتماعية أدنى. لم يكونـوا مؤهلـين للمناصب المدنية كما كان الحال مع آل بوينـاروتي. إلا أن ذلك تغيَّر ضمن جيل واحد. ابن غيرلاندايو كان من أعضاء الطبقة السياسية.

يرجع صعود عائلة غيرلاندايو صعوداً سريعاً في الثروة، والشـهرة، والأهمية الاجتماعية إلى قدراته بوصفه رسـاماً. بهذا الخصوص، كان لديه درس لمايكل انجلو الشـاب. لا يزال بوسـعنا أن نـرى غيرلانداي – أنيقاً، وواثقاً، ومسروراً بِطلَّتـه – يطل من عدد من لوحاته، ومن ضمنها لوحة المذبح لمستشـفى الأبرياء التي جلب مايكل انجلو أحد دفعاتها. في تلك السنة، شرع بمشروع أكثر طموحاً من كنيسة ساسيتي.

في أيلـول من سـنة ١٤٨٥، وقَّـع هو، وأخوه دافيدا عقداً ممولاً من أرسـتقراطي اسـمه جيوفاني تورنابويني من أجل رسـم الكنيسـة الرئيسـة لسـانتا ماريا نوفيـلا، الفضاء الأكثر أهميـة في أحـد أهم كنائـس فلورنسـا. في تشرين الأول من سـنة ١٤٨٦، توسَّـع مدى هذا المخطـط حين نـال تورنابويني وعائلته حقوق رعاية مجمل الكنيسـة، ومـن ضمنها المذبح. كانت عملاً هائلاً – تشـكيلة الجداريات الأكثر طموحاً، التي رُسـمت في فلورنسـا أواخر القرن الخامس عشر. ليس من الشـاق أن يرى المرء كيف أن غيرلانداي كان مهتماً بتوظيف

مساعدين إضافيين مثل مايكل انجلو بويناروتي الواعد ذي الاثنتي عشرة سنة من العمر.

من المحتمل جداً أن مايكل انجلو في منتصف مراهقته قد ساعد في كنيسة تورنابويني، يهيئ سطح الجبس ويطحن الأصباغ ويمزجها ويحمل الألوان، جاهزة لحظة يطلبها الأستاذ، وربما حتى إنه رسم بعض من الإطار الزخرفي وأجزاء غير مهمة من الخلفية. الأجزاء المهمة من الصورة، ولا سيما الأوجه والأيدي احتُفِظ بها لغيرلاندايو وأخيه.

*

من الواضح من رسومات مايكل انجلو اللاحقة، أنه أمضى بعض الوقت في نسخ الدراسات والتخطيطات التي ينجزها غيرلاندايو. كان هذا جزءاً رئيساً من تدريب أي صانع. إلا أن فاساري وصف حادثة أدى مايكل انجلو فيها دور الأستاذ بنفسه:

حدث وإن أحد الشباب ممن كانوا يدرسون عند دومينيكو، نسخ بالحبر شخوصاً مع ملابسها لنساء من عمل دومينيكو الخاص. تناول مايكل انجلو ما رُسم وأعاد رسم منحنيات أحد الشخوص مستخدماً قلماً أكثر سماكة، ووصل بها حد الإتقان، ومن المذهل أن يرى المرء الفرق بين الأسلوبين والمهارة والرأي الفائقين للشاب الذي كان متحمساً وواثقاً جداً، حتى إنه واتته الشجاعة لكي يصحح ما رسمه أستاذه.

اقتنى فاساري تلك الرسمة بالذات والتي منحه إياها غراناجي. ربما كان غراناجي نفسه الصانع الآخر الذي تم تصحيح عمله بهذه الطريقة، ومن المحتمل أنه شاب آخر في الورشة مثل جوليانو بوغيارديني غير الموهوب بشكل بارز. أياً كان الحال، تؤكد القصة أن فاساري كان على اتصال مع غراناجي، مما يعني أنه كان لديه مصدرٌ ممتازٌ عن أيام مايكل انجلو المبكرة. بخصوص هذه الرسمة، تَحقَّق فاساري من الرسام العظيم نفسه بكل مثابرة عن اللوحة في روما سنة ١٥٥٠. تعرَّف مايكل انجلو عليها وكان مبتهجاً أن يراها ثانية. «قال بتواضع: إنه عرف كيف يرسم، حين كان طفلاً، أفضل منه الآن وهو رجل مسن».

كان ذلك التواضع ذا حدين، بالطبع. أشار مايكل انجلو إلى التألق المبكر النضوج لنفسه حين كان شاباً. لا بدَّ وأنه كانت لديه موهبة قوية استثنائية حقاً بعمر الرابعة عشرة أو الخامسة عشرة، إذ تُظهر رسمات ناجية بعد عدّة سنوات عن قوة خط حادة. على أي حال، بينما كان فاساري مبهوراً، وهو يستعيد ذكرى ما حصل، بحماسة وثقة مايكل انجلو الشاب، من المحتمل أن غيرلاندايو لم يكن مسروراً للغاية لو أنه علم بالحادثة.

بدأ مايكل انجلو من عمر مبكر يعيش «حياته على الورق» - بالعبارة التي يستعملها ليونارد باركان العالم المختص بعصر النهضة. استبق الرسم نحت الصخور، تعلق الأمر بكيفية تفكيره، والتجريب مع الأفكار، والعصف الذهني، والبحث عن حلول جديدة



الشكل ٤: دراسة للوحة جوتو صعود القديس جون الإنجيلي بعد سنة ١٤٩٠

لمشكلة. كانت هذه طريقة جديدة للعمل، اتبعها فنانون آخرون من جيله، لكنها نشأت من قبل بقليل. الفنان الأول الذي استغل تلك الإمكانيات الجديدة كان ليوناردو دافنشي المولود سنة ١٤٥٢، لكن دومينيكو غيرلاندايو الذي يكبر ليوناردو بثلاث أو أربع سنوات، لم يكن متأخراً عنه بكثير.

وفرة غزيرة من الورق - بقدر دراسة النحت القديم أو منظور النقطة الواحدة - كانت من العوامل التي أدت إلى ما نطلق عليه عصر النهضة. مكَّنت الفنانين من أن يفكروا ويعملوا بطرق مختلفة، وهو تحوُّل بأهمية تكنولوجيا الإنترنت والحاسوب في القرن الحادي والعشرين. بالطبع لم يكن الورق بحد ذاته مادة جديدة في القرن الخامس عشر. على النقيض من ذلك، صُنع الورق لأول مرة في الصين قبل ألف وخمسمائة سنة، لكن وفرته في الماضي القريب كان لها تأثير تراكمي على اختراع آخر: ابتكار يوهان غوتنبرغ من مقاطعةماينز للطباعة المتنقلة.

بحلول سنة ١٤٥٠، أسس غوتنبرغ مطبعة تجارية وفي عقد الستينات من القرن الخامس عشر، بدأت المطابع بالظهور في إيطاليا. حالما حصل ذلك، كان هناك طلب أكثر على الورق، ولذا أُنشئت معامل ورق أكثر. البديل الرئيس للرسم كان الرق - جلد عجول أو أغنام أو ماعز مقشوط ومصقول - والذي كان مترفاً، ويتطلب عملاً كثيراً من أجل تحضيره. أُدرِج الرق في لائحة أسعار بائع قرطاسية من سبعينات القرن الخامس عشر، بسعر أغلى أربع عشرة مرة من الورق.

إلا أن الورق كان لا يزال مادة مكلفة جداً. ولهذا استخدم الفنانون كلا صفحتي الورقة، كان ثميناً للغاية بحيث لا يمكن التفريط به. وإذن، بعد أن استخدم غيرلاندايو ورقة لوضع إنشاء الزيارة، أحد جداريات كنيسة تورنابويني، في تدفق من ضربات قلم سريعة، محدداً مواقع الشخوص وواضعاً عمارة الخلفية - بعدها تُقلب الورقة وتستخدم بوصفها رسماً تمهيدياً من أجل جزء من القولبة الكلاسيكية التي تؤطر المشاهد. ثم يتم تثقيب سلسلة من الفتحات فيها، متَّبِعة خطوط البيضة والسهم (تصميم زخرفي منحوت بشكل بارز، يتألف من شكل يشبه البيضة يتناوب مع شكل يشبه نوع ما رمحاً أو رأس سهم ممدود - المترجم) والزخرفة السعفية، والفحم وغبار الطباشير الأسود، لكي تُضغط في الفتحات لتنقل الخطوط إلى الجدار.

لأن مايكل انجلو كان متقد الوعي دائماً بشكل حاد تجاه الكلفة، كان دؤوباً على إعادة تدوير الورق المستخدم بشكل استثنائي، يبحث أحياناً في مهملات مرسمه عن قصاصة ورق يمكن استخدامها، ويعود بورقة رسم عليها قبل سنوات لكن لا يزال فيها بعض الفضاء

الفارغ. بالنتيجة، أصبحت رسـومات مايكل انجلو طرسـاً، حتى أكثر من دفاتر ملاحظات لليونـاردو دافنـشي مثـلاً (palimpsest الطـرس مخطوطـة كتبـت موادهـا فـوق بعض - المترجم) قد يجد فيها المرء تخطيطات ودراسـات لمشـاريع متنوعة يدفع أحدها الآخر جنباً إلى جنب مع مسـودات قصائد وملاحظات متفرقة أو اقتباسـات يبدو أنها قد تدفقت في تفكيره، ولوائح نفقات ومواد أخرى بدت وكأن مايكل انجلو لم يكتبها إطلاقاً.

تصحيحه لمحاولة صانع آخر، وهو ينسخ تلك الشخوص مع ملابسها لغيرلانداير، كانت بداية لعادة سـتبقى معه طوال حياته. أحب مايكل انجلو أن يعلم الشـباب الرسـم. كان هذا بالنسـبة إلى فلورنسي المهارة الأساسية التي تتدفق منها جميع الفنون التشكيلية الأخرى. لكي يُرسـم شيء ما رسـماً صحيحاً، يجب أن تُفهم تركيبته. لو كان بوسعك أن ترسم أشكالاً، قبل كل شيء تلك التي تكوِّن الجسم البشري، بوسعك أن تخترعها أيضاً. وعليه، إذا كان بوسعك أن تخطط حقاً، ليس بوسعك أن ترسم فحسب، بل تنحت وتصمم عمارة مبدئياً على الأقل.

يبدو أن جزءاً قيماً من حياة مايكل انجلو المنزلية في السنين اللاحقة يدور عن الحديث عن الرسـم وتدريس الرسـم. تحمل صفحة مع دراسـات للوحة العذراء مع طفـل ومذكرة دفع مدوَّنة [1] إلى متعاقد رخام يقطع الأحجار في سان لورنزو، أمره المستمر أيضاً لمساعده انتونيو مينـي «disegnia Antonio disegnia e non perdere tempo» (ارسـم يـا انتونيو ارسـم ارسـم ولا تبدد الوقت). تناولت سلسلة رسـائل من وإلى بييترو أوربينو قليل الحياء، مسـاعده في النصـف الثـاني من العقد الأول من القرن السـادس عـشر وفي بداية العشرينات منه (حتى أخذت الأمور مسـاراً خاطئاً على نحو سـيئ) النقطة نفسها «اعمل بجد ولا تهمل رسـمك مهما كان السـبب». كتب مايكل انجلو إلى بييترو حين كان الأخير يقيم في فلورنسـا مع عائلة بويناروتي «اسـتغل الفرص أفضل اسـتغلال...». أعطى تعليمات لأخيه بويناروتو أن يتابعه «قل لبييترو أن يحاول أن يركز».

أحيانـاً، جعل مايكل انجلو المتدربين ينسـخون - وليس فقط أولئـك الذين وظَّفهم، بل الشـباب والمراهقين الذين صادف وأنه يودَّهم. أحد هؤلاء من النوع الأخير كان شـاباً اسمه أندريـا كواراتزي، وهو فرد من عائلة فلورنسـية ثرية صادقهـا مايكل انجلو، على ما يبدو أنه أعطاه دروسـاً في الرسـم، ومنحه أخيراً المجاملة الأندر بأن خطط له بورتريهاً شـخصياً. ثمة صفحة تخطيطات في متحف الآشـموليان في أوكسـفورد، رُسِـم فيها ثلاثـة رؤوس وإحدى عشرة لفافة شـعر وسـت عـشرة عيناً، مما يوحي بأنـه تمرين من نوع ما ربما نفـذه انتونيو ميني وكواراتيزي وشـباب آخرون. معظم الجهود كانت على مسـتوى شـهادة الدراسة الإعدادية

---

(١) مؤرخة بالرابع والعشرين سنة ١٥٢٤، مع أن الأشياء الأخرى على الصفحة نفسـها قد تكون بعد هذا التاريخ.



الشكل ٥ : مايكل انجلو وتلاميذ، تنين وتخطيطات أخرى، سنة ١٥٢٥ تقريباً.

أكثر منها نتاج عبقرية متسامية، لكن علم التربية هذا تحول إلى خربشة، ومزحات كارتونية، واستغراق في خيال حالم.

ها هو مثال عن خيال مايكل انجلو الغريب الاستثنائي - فنطازيته - في لعب حر غير مقيد بأي مهمة: قلب الخطوط والصور، وشكّل ما يوحي بشكل آخر. المحصلة تحفة سريالية شريرة. أخربش هذا الوحش لكي يسلّي الصغار من حول المنضدة في ورشته أم كان ذلك لنفسه فحسب؟

*

كان النقش التطور الآخر القادم من شمال أوربا بالتوازي مع ظهور الكتب المطبوعة في مطابع متحركة. تطور النقش بوصفه أحد الفنون الجميلة في حوض نهر الراين في ستينات القرن الخامس عشر على يد فنانين مثل الأستاذ المجهول إي أس، ومارتن شونغاور (١٤٤٨ - ١٤٩١ تقريباً) من كولمار (مدينة في شمال شرق فرنسا، على بعد ١٠ أميال عن نهر الراين، وتحاذي الحدود الألمانية، الموسوعة البريطانية - المترجم). سرعان ما تبنى الفنانون الإيطاليون المغامرون الأكثر يقظة هذا الابتكار. أنجز انتونيو ديل بولايبلو، أحد النحاتين والرسامين المتقدمين في فلورنسا، نقشاً جميلاً وكبيراً، معركة العراة الذي سيكون محط اهتمام مايكل انجلو الشاب. فرانجيسكو روسيلي، شقيق الرسام كوسيمو، وعم صديق مايكل



الشكل ٦ : مارتن شونغاور، إغواء القديس أنتوني، سنة ١٤٧٠ تقريباً.

انجلو بييترو روسيلي، سافر شمالاً ليستكشف فن النقش ومعه أداة النقش (أداة محززة تسمح بنقش خطوط من وزن مختلف برقة) وأصبح غنياً جراء تعلمه هذه المهارة غير المعتادة.

مع أن دومينيكو غيرلاندايو لم ينجز أي نقش بنفسه، لكن من الواضح أنه فكر به جدياً. اعتمد أسلوبه على الخطوط المتصالبة التي استعارها من الأستاذ إي أس، ومارتن شونغاور. إنها طريقة ممتازة لإعطاء حجم لصورة تنفَّذ بخطوط سوداء، وتصبح أساساً لعمل غيرلاندايو بالقلم والحبر (وعمل تلامذته أيضاً).

لهذا السبب من دون ريب، بحسب فاساري، أنجز مايكل انجلو نسخاً متقنة بالقلم والحبر لواحدة من تحف شونغاور وهي إغواء القديس أنتوني. كونديفي يقول: إنه غراناجي مَن «وضع هذا أمامه». إذا صح ذلك، مرد هذا افتراضاً إلى أن غراناجي كان الصانع الأقدم وأعطى مهمات تدريبية للأعضاء الأصغر عمراً في الورشة. على الرغم من أن كونديفي يلمع هذه المسألة، الطبعة نفسها - قطعة نادرة من فن مستورد هو الأحدث - تعود لغيرلاندايو وليس لغراناجي (أو أبيه صانع الأسرة). نسخُ عمل كهذا كان له أن يكون الخطوة المنطقية لتعلم أسلوب الرسم في الورشة.

لم يكن ذلك ما فعله مايكل انجلو بعدها على ما يبدو. قرَّر من تلقاء نفسه ظاهرياً أن يترجم النقش إلى وسط آخر، لوحة. يقول كونديفي: إنه فعل هذا؛ لأنه «رغب أن يحوِّل استخدام اللون» ملمحاً إلى أن ذلك كان تمريناً تعليمياً. ثمة أيضاً لمسة تلذَّذ بها عصر النهضة كباراغون - أو المقارنة - وهو مباراة أدبية يتنافس فيها فن مع آخر. كان موضوع جدل متواتر مثلاً «أيهما ينقل موضوع بشكل أفضل وأكثر اكتمالاً: النحت أم الرسم؟»

كان عمل القديس أنتوني لشونغاور مثالاً قوياً عن وسط جديد، ربما كان بعض الناس قد علَّقه في وقتها على جدرانهم بوصفه بديلاً يسيرَ التكلفة للصورة. كان مايكل انجلو ذو الأربع عشرة أو خمس عشرة سنة قد أقدم على أمر حاذق، وحوَّل النقش إلى لون في الوقت المناسب. وكان النقش مؤلف من تخيّلات غريبة لصورة من السهل أن يتخيل المرء أنها ستنال إعجاب مراهق أيضاً. بكلمات معاصرة، إنها صورة من حرب النجوم، مثلما صاغ الأمر كيث كريستيانسن مؤرخ الفن.

بحسب كونديفي، الذي ربما كان مصدر معلوماته الوحيد هو الفنان نفسه، أولى مايكل انجلو اهتماماً استثنائياً إلى ما هو الأصعب في رسمه بدقة بالأسود وبخط: القوام الطبيعي. لم يرسم أي شيء من دون أن يدرسه ثانية من الطبيعة. «وهكذا ذهب إلى سوق السمك حيث درس شكل الزعانف ولونها، ولون عيونها، وأجزاء أخرى لكي يعيد إنتاجها في لوحته».

ساد افتراض لمدة طويلة أن لوحة مايكل انجلو الصغيرة قد فُقدت، لكن في العقد الأخير،



الشكل ٧: مايكل انجلو (؟) إغواء القديس أنتوني، ١٤٨٧ - ١٤٨٨ تقريباً.

زُعم أن لوحة بالموضوع الصحيح هي العمل الأصلي، وقد اشتراها متحف كيمبل في فورت وَيرث، تكساس (ظهر صفحة مستنسخة). لا يقبل عدد من الخبراء المختصين بأعمال مايكل انجلو اللوحة، وبوسع المرء أن يرى قصدهم. المنظر الطبيعي مثلاً لا يشبه أي من لوحات مايكل انجلو اللاحقة. لكن إذا قبل المرء أن هذه في الحقيقة صورة رسمها في عقده الثاني، فلديها قصة مثيرة ترويها.

كشف الفحص التقني في متحف متروبوليتان في نيو يورك، ولاحقاً في متحف كيمبل أن اللوحة محصلة جهد مرهق ومكثَّف. إنه أمر صحيح حقاً أن الفنان أضاف لمسات مثل حراشف السمك اللامعة على جسم الشيطان، الذي له أنف يشبه الأنبوب إلى اليسار، وينطلق اللهب من فم الشيطان إلى أسفل اليمين من التشكيلة الأصلية. ولكن بوسع المرء أن يرى أيضاً

بعد معاينة عن كثب، كيف أن الخطوط قد عُدِّلت وأُعيد تعديلها لكي تمنح الصورة أقصى حد ممكن من الوضوح والتأثير.

مثال على ذلك ذنب الوحش المكسو بحراشف السمك الذي يهتز تجاه الأسفل في لوحة شونغاور الأصلية. وجد الرسام نفسه أمام مشكلة بتقديمه رابية معشبة مع صخرة. وجب أن يُنقل الذنب وإلا سيمتزج مع الصخرة على نحو غير مرضي. ولذا، أعطاه انحناءة إضافية، بل ورسم زخرفة عربية مصغرة بينه وبين الأشواك على رأسي الشيطانين في الأسفل، وجميعها منحنية تجاه بعضها بعضاً ولكنها لا تتلامس، وبذلك، فإن هذه الزاوية الصغيرة جداً من الصورة تمور بالطاقة البصرية. حاول أي من رسمها بشكل جدي إلى حد كبير ألا يقلد نقش شونغاور باللون، بل ويتفوق عليه فيُنجز عملاً أفضل من الأصل.

لو اعتقدنا أن الرسام كان مايكل انجلو[1]، إذن يتوفر لنا مرأى مباشر لمجموعة المواهب والخصائص التي بدأ بها حياته بوصفه فناناً: حس صعب الإرضاء بالخط والشكل والإرادة تجاه العمل بجد على نحو شديد؛ ليُنجز صورة معبرة بحدة، قدر الإمكان، ورغبة غامرة في المنافسة.

قصة أخرى تكشفها سيرة كونديفي: هي الرغبة الحثيثة في مضاهاة الأستاذ نفسه وخداعه «أُعطيت له مهمة رسم رأس، فنسخه بدقة حتى إنه عند تسليم النسخة بدل الأصل إلى المالك، لم يميز الخداع حتى كُشف له ذلك بعد أن جابه صبي أحد أقرانه بالأمر، وأخبره بكل شيء عن العمل».

من كان المالك في هذه الحالة؟ السياق الطبيعي الذي يُعطى فيه صانع رسمة لكي ينسخها كان الورشة، وكان يجب أن يكون بطبيعة الحال ورقة من خزينة صور المرسم - ربما رسمها الأستاذ، دومينيكو غيرلاندايو بنفسه في الأصل. تُروى القصة بطريقة ملتوية، فرضاً لتفادي الاعتراف بأن مايكل انجلو قد كان في هذا الوضع المهين بوصفه صانعاً - لكنها لا تخفي إحساساً بالظفر مستديماً، بعد ستين سنة، نابعًا من خدعة ناجحة.

لم ينسخ المراهق الرسمة بإتقان فحسب، بل أقدم على شيء قد يسميه المرء مراهقة تامة، فعل يتموضع ما بين المزحة العملية والتزوير. أراد «كثير من الناس» أن يقارنوا الرسمتين ولم يجدوا فرقاً بينهما «يرجع هذا إضافة إلى إتقان الرسمة، إلى استخدم مايكل انجلو الدخان لجعلها تبدو بعمر اللوحة الأصل نفسه. جلب هذا له شهرة كبيرة.» لكن ربما لم يحببه لغيرلاندايو.

---

(١) يبين الفحص الفني أن شخصاً ما قريب من ورشة غيرلاندايو قد أنجزها. البديل الواقعي الوحيد لمايكل انجلو هو تلميذ آخر لغيرلاندايو، غراناجي مثلاً.



دومينيكو غيرلاندايو، لوحة تثبيت الحكم الفرانسيسكان، ١٤٧٩ - ١٤٨٥
تفصيل للمجموعة إلى يمين المشهد، لورنزو دي مديجي في المنتصف.

الفصل الرابع

مديجي

«لا أحـد، حتى بين أنداده وأولئك الذين انتقدوه بشـدة، ينكر أن لديه (لورنزو) عبقرية عظيمة واستثنائية».
فرانجيسكو غواجيرديني عن لورنزو دي مديجي

«بداية الحب تأتي من العينين ومن الجمال».
لورنزو دي مديجي

في يـوم الأحـد الموافق السـادس والعشرين من نيسـان سـنة ١٤٧٨، في اللحظة الأكثر قداسـة من القـداس الأعظم في الدويمو (كاتدرائية، وتحديداً كنيسـة فلورنسـا، بالإيطالية في الأصـل - المترجـم)، ضرب المتآمـرون ضربتهـم. مع صرخـة «خذها يـا خائن!» طعن برناردو بانديني بارونجيلي بسكين رجل اسمه جوليانو دي مديجي، الأخ الأصغر للورنزو. مهاجـم آخر، فرانجيسـكو دي باتسي، أطبق عليه بعدها طاعناً إياه مـرة بعد أخرى. ثُقبت جثة جوليانو بأكثر من دزينة جروح. في اللحظة نفسـها، هاجم اثنان من القساوسة لورنزو نفسه، لكنه تفادى الأول باتجاهه نحو الكورس ثم الموهَف. وفي تلك الأثناء، ثمة كاردينال في السابعة عشرة من العمر، رافائيل رياريو، انكمش وهو يصلي بإلحاح عند المذبح.

تلك كانت ذروة مؤامرة باتسي، فتنة اشتركت بها عشيرة الصيارفة والتجار الفلورنسيون ممن حملوا لقب باتسي، بالإضافة إلى ملك والبابا سكستوس الرابع وابن أخ البابا، غيرولامو

ريار يـو (عم الكاردينـال المنكمش). كانت تلك محاولة الانقـلاب الثانية في أثناء اثني عشر عاماً، وكانت على قيد شعرة من النجاح في كسر قبضة آل مديجي على المدينة.

عوضاً عن ذلك، فشـلت المؤامرة، ودفع آل باتـسي والمتآمرون معهم ثمناً فظيعاً. قُبض عـلى ياكوبـو دي باتسي، زعيم العائلة، في اليوم اللاحـق في قرية صغيرة بين التلال وضُرب بوحشـية، وأُجبر على توقيع اعتراف. في حوالي السـاعة السابعة مساءً من الثامن والعشرين من نيسان سنة ١٤٧٨، شُنِق هو وريناتو دي باتسي، فرد آخر من العائلة، من نوافذ البلاتسيو دي سـينيوريا. بعد خمس وثمانين سـنة، تذكر مايكل انجلو بأنه حُمِل على أكتاف أحد ما ربما أبيه أو عمه فرانجيسكو لكي يرى هذا الإعدام.



الشكل ١
ليوناردو دافنشي، تخطيط لرجل مشنوق، ١٤٧٩، برناردو دي بانديني بارونجيلي مشنوقاً من نافذة البارجيلو (دار الحكومة سابقاً ومتحف حالياً - المترجم).

تلـك كانت مقدمـة وافية لسياسـة مدينة مايـكل انجلـو الأم. مزقت الكتـل والعوائل والمجاميع المتنافسـة المجتمع الفلورنسي بشـكل مستديم. انقسـمت تلك أحياناً حول مبدأ ما، ولكن غالباً ما انقسـمت وبشـكل مرير جـراء الضغائن المباشرة. بحسـب رأي نيكولو ميكيافيلي السـياسي والمفكر السياسي الفلورنسي (١٤٦٩ - ١٥٢٧): السبب الرئيس الذي دفـع آل باتـسي لكي يتآمـروا «هو حرمانهـم من ميراث معـين بأمر من آل مديجـي». وكان ميكيافيلي الذي يكبر مايكل انجلو بست سنوات، مراقباً فطناً للسياسة أيام لورنزو الرائع. كانت مؤامرة آل باتسي تحذيراً. نجا لورنزو بوصفه حاكماً فعلياً للمدينة عبر المهارة السياسية والحيطة واليقظة والحظ المتواصل.

*

أصبـح لورنـزو دي مديجـي (١٤٤٩ - ١٤٩٢) رمـزاً للعـصر الـذي عاش فيـه. يبدو على نحو اسـتعادي بوصفه تجسـيداً لإنسـان عصر النهضة المثالي. يبدو هـذا صحيحاً حتى بالمعنى المعاصر الواسـع بالنسـبة إلى شخص ينجز مختلف الأشـياء وينجزها بشكل حسن. لم تكـن أحجية صغيرة للغاية كيف أن لورنزو أوجد مكاناً لحماسـته ومسـؤولياته في وجود واحد: مصرفي، ودكتاتور، وشـاعر، وعراب، شيء ما أقرب لـ «عائلة» مافيا، وموسـيقي، ودبلوماسي، و زانٍ متسلسل، وجامع كتب متحمس، وفيلسوف، وسمسار زيجات، وراعي عـمارة، ومبتـز، وحكم في الذوق الفني في عدة بلاطات في إيطاليا، ووسـيط سـياسي. لا بدَّ وأنه وجد نفسـه في موقف صعب لكي يؤمن السـاعات الكافية في اليوم. مراسلاته الكاملة بلغت ستة أجزاء لحد الآن والسلسلة لم تنتهِ بعد.

ليـس مفاجئاً أن مـن النصائح التي قدّمهـا إلى ابنه جيوفاني عن كيفيـة التصرف بوصفه رجـلَ ديـن، هي النهوض باكراً في الصباح «لن ينمي صحتك فحسـب، بل سـيمكنك من ترتيـب شـؤون اليوم والتعجيل بها.» بلا ريب، تلك كانت عـادة لورنزو الخاصة به، والتي تبناها شـاب آخر تقريباً بعمر جيوفاني دي مديجي نفسـه، وأقام مدة في منزله: مايكل انجلو بويناروتي. وهو الساعي المندفع بشدة وراء مهن كثيرة - شاعر، ومعماري، ونحات، ورسام، ومهندس عسكري - وهو من نام قليلاً، وعمل كما قال لنا كونديفي طوال ساعات الليل.

ربـما التقـى مايكل انجلو وجهاً لوجه مع لورنزو دي مديجي حين كان في عمر الخامسـة عـشرة تقريبـاً، التاريـخ الأكثـر احتـمالاً هو نيسـان سـنة ١٤٩٠. الرجل الـذي رآه مايكل انجلو كان في الحادية والأربعين من العمر، وله شـعر أسـود طويل، ونظرة حيوية خشـنة.

كان مظهره منسجماً مع الموضة في البيئة الأرستقراطية لعقدي الثمانينات والتسعينات من القرن الخامس عشر. ريتشارد الثالث كان من بين الملوك البريطانيين الذي كانت لهم ذات الهيأة. نيكولو فالوري صديق لورنزو الذي عرفه جيداً، وصفه على أنه «أطول من المعدل... عريض الكتفين، وبنيته عضلية وقوية، ومرن على نحو مذهل وبشرته زيتونية». كان أفطس الأنف وأجش الصوت. «مع أن وجهه ليس أنيقاً، تمتع بهيبة عظيمة».

في الجدارية التي أنجزها غيرلانdايو في كنيسة ساسيتي في سانتا ترينيتا، يحفُّ بلورنزو اتحاديون وحلفاء: فرانجيسكو ساسيتي وابنه الشاب يقفان إلى جانب، وصهر ساسيتي من الجانب الآخر. هؤلاء رجال آل مديجي، يشرفهم حضور لورنزو. يصور غيرلاندايو بدقة لنا بروز لورنزو في المجموعة في فلورنسا بالذات، الساحة الرئيسة ودار الحكومة التي تظهر في خلفية اللوحة. ما لم تُظهره الجدارية كان الحرس المسلحون الذين رافقوا لورنزو أينما تحرك منذ مؤامرة آل باتسي سنة ١٤٨٧. تشكل فريق الحراسة من رماة سهام لهم ألقاب مثل منقذ الثوم (Salvalaglio) ومارتن الأسود (Martino Negro) وآندريا المحتال (Andrea Malfato). تماماً مثل سياسي معاصر أو رئيس عصابة جريمة منظمة - من الممكن مقارنته بكلتا الفئتين - كان لورنزو بحاجة لأمن دائم.

مثله مثل أبيه، بيرو، وجدِّه كوسيمو من قبله، لم يكن لدى لورنزو منصب رسمي بصفة دوق أو أمير. عُرف بلقب تشريفي غير دقيق بعض الشيء، يُمنح للأشخاص المهمين، ولكنه التصق بلورنزو؛ لأنه تلائم معه بشكل حسن بلا ريب: الرائع (El Magnifico).

من الناحية القانونية، بقيت فلورنسا على ما كانت عليه طيلة قرون، جمهورية يحكمها دستور معقد حيث يتم تداول السلطة بين أعضاء الجزء الأغنى من السكان الذكور. رسمياً، المناصب الأكثر قوة في الإدارة يتم اختيارها عبر عملية خاضعة للرقابة بحرص، صُمِّمت تحديداً لتفادي أي استحواذ على السلطة من قبل كتلة أو عائلة معينة. توضع أسماء المؤهلين في حقيبة، ثم تسحب منها بشكل عشوائي.

على أي حال، مثلما وجد غاتسبي العظيم في رواية سكوت فيتزجيرالد طريقة للتلاعب بنتيجة مباراة تصفيات البيسبول العالمية، طوَّر آل مديجي استراتيجيات للتلاعب بالدستور الفلورنسي. من بينها، اختاروا الموظفين الرسميين - accoppiatori - الذين انتقوا الأسماء التي توضع في حقائب القرعة. وبذلك، كانت مفاصل الحكومة يتحكم بها رجال يستلمون أوامرهم بشكل سري من آل مديجي. بحلول سنة ١٤٩٠، كان نظام مديجي قد نجا لما يقارب ٦٠ سنة، على الرغم من محاولات الانقلاب المتقطعة.

سـواء كان لورنزو شـخصية مميزة في حوليات الثقافة أم أنه ذو عيوب ومرتشٍ وشرس، سـؤال من العسـير الإجابة عليه. كان حتى بالنسـبة إلى معاصريه، رجل من الشـاق الحكم عليـه أو تحديـد كنهه. أبدى نيكولو ميكيافيلي ملاحظة هي الأبرز من بينها جميعاً، ألا وهي، بملاحظة لورنزو، يرى المرء شخصين مختلفين و «جعل اندماجهما أمر مستحيل في شخص واحـد إلى حـد ما»، يبدو هذا صحيحاً، ما عدا أنه ربما هناك أكثر من شـخصيتين، امتزجت بلورنزو.

بطـل أم شرير، حكيـم أم طائـش، ورع أم متهتك، عملاق فكـري أم شيء من الزيف، نتاج صناعة الصورة أكثر منه كنهاً حقيقياً - يبقى الرأي منقسم. كما قال مؤرخ الفن لاورو مارتينيـز، كان «معقداً إلى حد بعيد، رجل ملتبس ومتناقض». ما تسـاءل عنه القليلون كان قـدرة لورنـزو العظيمة. المـؤرخ والسـياسي الفلورنـسي غويجاردينـي (١٤٨٣ - ١٥٤٠) لاحـظ أن «لا أحـد، حتى بين أنـداده وأولئك الذين انتقدوه، ينكـر أن لديه عبقرية عظيمة جداً واستثنائية».

بحسـب رأي أولئك الذين كرهوه، وهم كثرة في فلورنسـا، حتى مواهبه كانت مصدراً للطغيـان. أحد مناوئيه الأشـداء ولكن السري بحصافة، كان آلامانـو رينوجيني- فرد من عائلـة قديمـة مقتت بشـكل عظيم، مثلهـا مثل آل باتسي، تولي السـلطة وامتيـاز آل مديجي حديثـي النعمة. اعتقـد «لأن لورنزو كان ملهـماً بعظمة قدرته؛ صمَّم على إسـباغ كل الهيبة العامـة والقوة والسـلطة على نفسـه». اتفق غويجاردينـي أن لورنزو «رغـب بالمجد والتميُّز متجاوزاً أي شـخص آخر، وبهذا الخصوص، يسع المرء أن ينتقده على طموحه المفرط حتى في الأمـور الصغـيرة، لم يرغب أن يكون له قرين أو أن يقلده أي مواطن آخر حتى في أبيات الشعر أو الألعاب أو التمارين، فيثور غضبه على من فعل ذلك».

ربما تأثر غضبه بألمه. في ربيع ١٤٩٠، لم تظهر على طاقات لورنزو - الأدبية والسياسـية والموسـيقية والأيروسـية - علامات الإرهاق، ولكنها ظهرت على صحته. عانى من حالة مزمنـة سـمّاها معاصروه بشـكل غامـض بـ«النقرس». قتلت جده كوسـيمو في سـبعيناته، وقتلـت أبـاه بيـيرو في أوائل خمسـيناته. يشـير الباحثون في المجـال الطبي أنـه كان نوعاً من التهـاب المفاصل الرثيـاني، يدعى التهاب الفقـرات التصلبي. أيا كان المـرض، فقد كان في طور قتل لورنزو دي مديجي.

*

في اليوم الذي دخل فيه مايكل انجلو إلى حديقة نحت لورنزو في سان ماركو، غيَّر حياته وكذلك مسار الفن الغربي. كان هذا موقعًا واحدًا فقط من عدة منها، احتفظ فيها آل مديجي بمجموعاتهم الفنية الكبيرة. امتلك لورنزو ٤٠ نحتاً كلاسيكياً إضافة إلى قطع معمارية و٥٥٢٧ من العملات المعدنية و٦٣ زهرية مصنوعة من الأحجار الصلبة (مثل الكريستال الصخري، واللازورد، والعقيق، والجزع، واليشب، والسربنتين، والعقيق الأحمر. أصبح تصنيع الرصائع من تلك الأحجار تخصصاً فلورنسياً فيما بعد)، و١٢٧ جوهرة، زد على ذلك، مختلف الأعمال الأخرى ومن ضمنها ما يمكن أن نسميه الآن الفن الحديث، أي اللوحات التي رسمها فنانون مثل بولاييولو، وأوجيلو، ومنحوتات دوناتيلو، وفيروكيو، وخبير النحت في منزل لورنزو، برتولدو دي جيوفاني.

عُرض الأرقى من بينها في بالاتسيو مديجي في شارع لارغا (قصر مديجي، بالإيطالية في الأصل - المترجم). أُجري جرد بعد وفاة لورنزو مكَّن العلماء من معرفة ما حصل هناك إلى حد كبير. يحفُّ نحتان قديمان لسلخ مارسياس (شخصية يونانية، تنافس مع أبوللو بعزف الموسيقا وتفوق عليه، فحُكم عليه بسلخ جلده، الموسوعة البريطانية - المترجم) بالباب المؤدي إلى مدخل الحديقة من شارع داي جينوري، ورأس الإمبراطور هادريان (إمبراطور روما من ١١٧ إلى ١٣٨ بعد الميلاد، الموسوعة البريطانية - المترجم) طالّ من الباب المؤدي من الباحة إلى الحديقة، وقطع أخرى كبيرة مرصوفة في الفضاءات الخارجية والمزيد من الأعمال الرقيقة في الداخل.

كانت موضة ذلك العصر أن تعرض الآثار القديمة في الحدائق والباحات. يبدو أن من المحتمل أن الأعمال في سان ماركو قد مسّها أذى قليلاً، وكانت متهالكة إلى حد بعيد أو قليلة الترميم، أي ما يشابه مجموعة لغرض الدراسة. هذا هو المكان الذي أُحضر إليه مايكل انجلو وغراناجي في يوم من الأيام. يبدو أن ما حصل هو أن لورنزو طلب من غيرلاندايو إذا كان بوسعه أن يزّكي أي صناع واعدين لديه لكي يتم تدريبهم نحاتين، وغيرلاندايو اقترح أسماء مايكل انجلو، وغراناجي.

سبب إيلاء لورنزو اهتماماً بتدريب فنانين شباب كان على صلة، كما هي الحال مع مجمل ما يفعل، بالحفاظ على هيبته. أحد الطرق التي مارس النفوذ عبرها، كانت المجد الثقافي - أي ما يسمى في القرن الحادي والعشرين بـ«القوة الناعمة». الفنانون الفلورنسيون، ولا سيما النحاتون، كانوا مشهورين في أرجاء إيطاليا. الحكام والأقوياء - مَن سمّاهم المعاصرون السادةَ العظامَ - لجأوا إلى لورنزو طلباً للنصيحة حين كانوا يخطِّطون لمشروع فني مهم.

من وجهة نظر لورنزو، من النافع تقديم هذه الخدمة. عزَّزت من مكانة مدينة فلورنسا بوصفها عاصمة ثقافية وراكمت رصيداً من الأفضال مع أشخاص مهمين. ثمة مثال على تحقيقه ذلك بدقة، يعود إلى أيار سنة ١٤٩٠، بعد قليل من دخول المراهق مايكل انجلو في مداره. أوصى لورنزو بالرسام الفلورنسي فيليبو ليبي عند الكاردينال كارافا، وهو رجل دين ثري من عائلة إيطالية جنوبية بارزة. طلب لورنزو من نوفري ترونابويني، الوكيل الذي يدير الفرع الروماني من مصرف مديجي أن يتحقق من أن فيليبو ليبي يقوم بعمل مرضٍ في جداريات الكاردينال. أجاب ترونابويني أنه واثق من أن ليبي «سيفعل ما وعد به ويعمل بمثابرة، وبشكل مقتصد إلى حد ما. إنني متأكد من أن الكاردينال سيظل ممتناً منك وراضياً عنه».

في هذه المرحلة، كان يُراد من مديري فروع مصرف مديجي أن يتدبروا أموراً كثيرة، إضافة إلى الأموال - وأحدها أن يقدموا النصح بشأن شراء منحوتات كلاسيكية. في الحقيقة، كانت الصيرفة المهمة الوحيدة التي لم تُنجز بكفاءة، والتي لم يكن لدى لورنزو لا الوقت ولا الموهبة من أجلها. كان في خضم عملية نقل ثروة العائلة، التي تراكمت عبر تجارة الصوف، وإقراض الأموال واستغلال أسعار الصرف، إلى رأسمال أقل مادية في الشكل، مثلاً منصب كاردينال لابنه الثاني جيوفاني (الذي كان أصغر عمراً من مايكل انجلو ببضعة شهور).

كان لا يزال هناك فنانون فلورنسيون متميزون بوسع لورنزو أن يوصي بهم مثل ليبي، ولكن مع نهاية ثمانينات القرن الخامس عشر، لم يتبقَّ لديه نحاتون من الفئة الأولى. فنانا القرن الخامس عشر الأعظم، آندريا فيروكيو (تقريباً ١٤٣٥ - ١٤٨٨)، توفي في البندقية، وأنتونيو بولايولو (١٤٣١، ١٤٣٢ - ١٤٩٨) كان في روما ينفِّذ ضريح البابا سكستوس الرابع، ربما باقتراح من لورنزو. كانت المحصلة أنه في سنة ١٤٨٩، حين طلب منه دوق ميلان أن يوصي بفنان لكي يُنجز الضريح العظيم، لم يتمكن لورنزو من الحصول على فنان ملائم. قلَّب المشروع في تفكيره «والنتيجة هي أنني لا أجد الأستاذ الذي يرضيني».

هذه الخلفية تجعل من الممكن أن لورنزو طلب من غيرلانדايو أن يُرسل بعض الشباب الواعدين ليتم تدريبهم في هذا الفن الحيوي. ربما لم يكن الطلب موضع ترحيب من جهة غيرلانדايو الذي كان مشغولاً جداً بجداريات سانتا ماريا نوفيلا (واضطر أن يؤجل موعد الإنجاز على غير عادته)، لكنه طلب لا يمكنه أن يرفضه. وهكذا، حضر مايكل انجلو وغراناجي إلى حديقة النحت.

في ذلك اليوم، بحسب فاساري الذي ربما اعتمد على ذاكرة غراناجي، وجدا نحاتاً

شـاباً اسـمه بيترو توريجانو (١٤٧٢ - ١٥٢٨) يعمل «على شـخوص مـن الطين في المجاز الدائري من المجموعة التي أعطاها إياه برتولدو لكي ينفذها». ليس ثمة تفسير فيما إذا كان ذلـك تمرينـاً تدريبياً أو منحوتة خُصصت لتوريجانو. حقاً، ليس من الواضح فيما إذا أُرسـل الفنانان الشـابان إلى الحديقة لكي يتعلما من نسـخ المنحوتات القديمة هناك، أو لكي يعملا على تكليفات من آل مديجي. الجواب ربما بعض من الجانبين.

برتولـدو دي جيوفـاني (تـوفي سـنة ١٤٩١) كان جزءاً مـن أسرة لورنـزو لأمد طويل، وتلميـذ النحـات العظيـم دوناتيلـو. عمل على مشـاريع مختلفـة لآل مديجي مثـل: الإفريز الفخـاري في حديقة مدخـل الفيلا في مدينة كايانو. هناك أدلة عـلى أنه كانت لدى برتولدو ورشـة نحت صغـيرة فيها صانع واحـد على الأقل، ذكرتـه وثيقة، ولكن مثله مثل أسـتاذه برتولـدو، تحرك بانسـيابية من دور إلى آخر. يبدو أيضاً أنه عمـل أميناً على مجموعة النحت، ومستشاراً بشأن المشتريات الجديدة، وصديقاً في البلاط.

تنجـو رسـالة غريبة منـه إلى لورنزو، متكونـة بمعظمها من مزحات عصيـة على الفهم، تتمحـور حـول الطهي، والمرق كثير البهـارات، والطيور المغردة المشـوية، والتي ربما كانت جميعها كنايات عن الجنس. سـواء تشكل هذا الهراء الرابيليزي (نسبة إلى فرانسوا رابيليز - ١٤٩٤ - ١٥٥٣ - كاتب وقس معروف بالهجاء، الموسـوعة البريطانية - المترجم) حقاً من كلام مزدوج المعنى إيروسي مثلي كان شـائعاً في توسـكاني في القرن الخامس عشر أم لا، كما يرى أحد كبار النقاد، من المؤكد أنها تُظهر أن برتولدو كان على علاقة يسـودها الاسـترخاء والمزاح مع حاكم مدينة فلورنسا. تتضمن الرسالة أيضاً مرجعاً كلاسيكياً ثراً.

مصدر فن برتولدو على قلّته هو الكلاسـيكية الدقيقة تقريباً من الناحية الآثارية. توحي الأمثلة الناجية بأنه لم يكن موهوباً إلى حد كبير، ولكنه تمتع بفهم أفضل للأساليب الرومانية مـن معظم الفنانين الذين عملـوا في النحت حينها. موطن قوته كمـن في النصب البرونزية الصغـيرة، والمنحوتات البـارزة، جذبت الأعمال المصغرة لورنزو عـلى نحو عظيم، لورنزو الذي كان قصير النظر للغاية (وهذه صفة ورثها منه ابنه جيوفاني).

كان برتولدو شـخصية ممتازة لتعليم الفنانين الشـباب، وتشجيعهم بأسلوب كلاسيكي أكثر دقة - وكان هذا، على ما يبدو، أحد طموحات لورنزو الثقافية. أراد إعادة بناء فلورنسا بوصفها مدينة كلاسيكية. حقاً، تبشر أفكاره المعمارية بكلاسيكية عصر النهضة الأعلى التي نحيلها إلى روما يوليوس الثاني وليو العاشر.

أيّـاً كانـت تلك الشـخوص الطينيـة في المجاز الدائـري، فإنها قد أوقدت روح المنافسـة في مايـكل انجلو. كتب فاسـاري، بينما كان مايكل انجلو ينظر إلى عمـل توريجانو، «انطلق

بمنافسته وأنجز بعضاً من تلك الشخوص، ولفت انتباه لورنزو هذا الاستعداد العالي، وبدأ يعلق آمالاً كبيرة عليه».

لم يكـن توريجانـو، كما اتضح، مسـروراً للغاية بعرض الطموح الشـبابي هـذا. كان أكبر بثلاث سـنوات من مايكل انجلو، ويضاهيه بالطموح، ومن عائلة كانت ترى نفسـها كبيرة الشـأن. آل توريجاني قبيلة فلورنسـية تأسسـت منذ القدم، ولم تكن جزءاً من النخبة، ولكن مرتبتهـا كانـت أعلى من تلك التي لآل بويناروتي. وكان بييـترو توريجانو أكثر من ند لمايكل انجلـو في عـرض الثقة بالنفس. بنفينوتو جيليني الـذي قابله في منتصف عمره، وصفه على أنـه «أنيق بشـكل اسـتثنائي» و «ذو مزاج حاد» وبشـكل كلي «يشـبه جندياً عظيـماً أكثر منه نحاتاً، ولا سـيما بسـبب إيماءاته القوية وصوته المدوي، والطريقة التي كان يعبس بها كانت تزرع الخوف حتى في أشجع الناس».

وصف فاسـاري توريجانو، ربـما مكرِّراً ذكريات غراناجي، بوصفها نسـخة فلورنسـية من القرن الخامس عشر لفلاشـمان، متنمر المدرسـة (فلاشـمان، Flashman، السير هاري باجيت فلاشـمان شـخصية خيالية ابتكرها توماس هيوز (١٨٢٢ – ١٨٩٦) في روايته أيام توم براون المدرسـية الصادرة سـنة ١٨٥٧ والتي كانت أشبه بسـيرة ذاتية، مصادر مختلفة – المترجم). «لكونه غير قادر على تحمل أي شخص يتفوق عليه، سيُعِدُّ نفسه لكي يُفسد بيديه أعمالاً للآخرين؛ لأنها كانت بجودة لا يمكنه تحقيقها بتفكيره، وإذا ما امتعض الآخرون من ذلك، غالباً ما كان يلجأ إلى شيء أقوى من الكلمات».

شرع مايكل انجلو بمنافسـة الشـاب الأكبر عمراً منه، والذي مقت بشـكل مرير بدايته هذه، وذلك المنافس المعتد برأيه. في آخر المطاف، حصل شجار عنيف في كنيسة برانكاجي، توريجانو ضرب مايكل انجلو بلكمة في الوجه وأسقطه مغمىً عليه. كان رأي مايكل انجلو بتوريجانـو مقتضباً «رجل مغرور همجي». بنفينتو جيليني سـمع جانب توريجاني من القصة في أحد الأيام سنة ١٥١٨، بعد وقوع الحادثة بربع قرن أو ما يقارب ذلك، في أثناء مدة عاد فيها توريجانو بشـكل وجيز إلى فلورنسـا من لندن، حيث كان يعمـل «بين أولئك الأوباش الإنكليز»:

هذا البويناروتي، وأنا دأبنا على الرفقة حين كنا صبياناً ندرس في كنيسة ماساجو الملحقة بكنيسـة كارمين. اعتاد بويناروتي أن يسـخر من أي شخص آخر كان يرسم هناك، وفي أحد الأيـام اسـتفزني إلى حد أنني خرجت عن طوري أكثر من المعتـاد، وكوَّرت قبضتي وناولته لكمة على أنفه حتى إنني شعرت بغضروف فمه قد تهشَّم مثل البسكويت. وعليه، سيحمل ذلك الرجل إمضائي حتى يموت.

يبـدو وكأن الدافـع وراء اعتـداء توريجانو كان بعض النقد السـاخر الـذي كاله مايكل انجلو بشأن رسمته. ثمة كثير من المناسبات في الحياة لاحقاً، كان فيها مايكل انجلو على ما يبدو لاذعاً، وتهكمياً، وغير مبالٍ، ومهيناً لزملائه الفنانين بكل معنى للكلمة. من المؤكد أن توريجانو ترك انطباعاً وكأنه غير محبوب بحسـب وصف جيليني، مع شـعوره بالرضا حين وضـع إمضاءه على وجـه مايكل انجلو الشـاب وكأنه نحت حي. مع هـذا، من الممكن أن يتخيل المرء أن توريجانو قد تم استفزازه، وحقاً، إذا لم تكن صديقاً ومعجباً متفانياً، قد يكون مايكل انجلو مزعجاً على نحو تام.



الشكل ٢ : دراسة ربما بعد ماساجو، بعد سنة ١٤٩٠.

توحي الأدلة أن هذه المواجهة شوَّهته، وعزَّزت من إحساسه بعدم الرضا عن هيئته. الوصف المطول لمظهره في كتاب حياة كونديفي، والذي من المؤكد أنه أُضيف بموافقة الفنان، هو سجل عيوب أساساً. صحيح من الجانب الإيجابي أن مايكل انجلو كان متوسط الطول، ونحيفاً وعريض الكتفين، لكن وجهه صغيرٌ للغاية بالنسبة إلى رأسه الذي فوق هذا كله، شكله غريب مع صدغيه وهما يبرزان للخارج، فوق أذنيه، وأذناه أكثر بروزاً من وجنتيه، وهذين « أكثر بروزاً من البقية».

عيناه «بلون القرن لكنهما تتغيران وتشوبهما قدحات صفراء وزرقاء»، كانتا صغيرتان وشعر حاجبيه قليل وشفتاه رفيعتان. ليس ثمة خطب في ذقنه، لكن مظهره الجانبي حطَّمته جبهته وهي تبرز أكثر من أنفه الذي كان «تقريباً أفطس تماماً باستثناء نتوء صغير في الوسط». من الواضح أن توريجانو قد أطلق رصاصة الرحمة على مظهر مايكل انجلو، على الأقل بحسب رأي مايكل انجلو نفسه. هذا الخبير بالجمال الذكوري، اعتقد بوضوح أنه قبيح للغاية.

*

على قلة معلوماتنا، ذلك اليوم في حديقة النحت كانت المرة الأولى التي أنجز فيها مايكل انجلو عملاً ثلاثي الأبعاد - مع أن هذا صعب التصديق قليلاً؛ لأنه يبدو وكأنه قد بدأ بمنافسة صانع أكبر عمراً بثقة. على أي حال، تمكن من التغاضي عن أي تدريب في النحت حصل عليه قبل دخوله أو بعد دخوله إلى الحديقة. يُفترض أن برتولدو تمكن من تعليمه جميع أساليب النحت، على الرغم من أنه هو نفسه كان مختصاً بصنع قوالب الطين أكثر من نحت الحجر. من الممكن تماماً أن أحداً ما كان يعلمه قبل ذلك أو في الوقت نفسه. بينيديتو دا مايانو (١٤٤٢ - ١٤٩٧)، أفضل نحات حجر مقيم في فلورنسا حينها، أستاذ محتمل تم اقتراحه. مما يثير الدهشة أنه كان يعمل على مشروع بدعم من لورنزو في هذا الوقت تماماً - نحتان لجوتو (Giotto di Bondone، جوتو دي بوندوني رسام وُلد في فلورنسا (١٢٦٦،٧ - ١٣٣٧). بشرت أعماله بعصر النهضة، الموسوعة البريطانية - المترجم) والموسيقي أنتونيو سكوارجالوبي (١٤١٦ - ١٤٨٠) لعرضهما في كاتدرائية فلورنسا. لكن مايكل انجلو لا يريد لنا أن نعرف كيف تعلم النحت، وأياً كانت حقيقة الأمر، نجح في إخفاء ذلك. الانطباع الذي أراد أن يتركه هو أنه تعلم فن النحت عبر التألق المحض والفهم الموروث للتصميم، ومن المعقول أن ذلك صحيح أيضاً.

نحت الحجر أحد أقدم النشاطات الفنية البشرية. عُثر على منحوتات مصغرة لبشر



الشكل ٣ : أدوات النحات

وحيوانات من العصر الجليدي المتأخر، منذ عشرات آلاف السنين. قطع وشخوص صغيرة الحجم وجميلة نُحِتت من الرخام في الجزر السيكلادية في بحر إيجه منذ ٣٠٠٠ آلاف سنة قبل الميلاد، ومن حجر الغرانيت ومواد صلبة أخرى على يد المصريين في تاريخ مشابه. وهكذا، كان مايكل انجلو يعمل بحسب تقليد جاء مما قبل التاريخ، عبر النحاتين اليونانيين في العصور القديمة والكلاسيكية طوال أكثر من ٢٠٠٠ سنة مضت.

من جوانب كثيرة، بالكاد تغيرت العملية. معظم الأدوات التي استخدمها مايكل انجلو عرفها اليونانيون والمصريون القدماء. كان النحت أساساً يعني إزالة كثير وكثير من الحجر حتى يُكشف عن العمل الناجز أخيراً. عرَّف مايكل انجلو بنفسه هذه العملية سنة ١٥٤٧ (حين كان في الثانية والسبعين) بدقة جديرة بالنقش على الرخام «بالنحت، أعني ما يتم بالطرح {per forza di levare}، ما يتم بالإضافة {per via di porre}، يشبه الرسم». هذا البيان المحكم أوضح أن النحت بالنسبة إلى مايكل انجلو كان الحفر، وليس عملَ عينةٍ من الطين أو الشمع (وهذه كانت المرحلة التمهيدية لإنجاز عمل من البرونز أو الفخار).

حدثت عملية الطرح على مراحل من التحسين المتواصل التي استخدمت من أجلها أدوات للتخلص من الخشونة، أولاً ضربة ثم أزاميل خشنة ثم سلسلة من أزاميل أنعم من

ضمنها الأزاميل المخلبية التي لها حافات مسننة، وهذه تأتي بتشكيلة من الدرجات، لكي تعطي تأثيراً أنعم وأنعم. هناك أيضاً المثاقب لعمل ثقوب عميقة مثل تلك الضرورية لخصل الشعر، وطيات الملابس، والعيون والآذان.

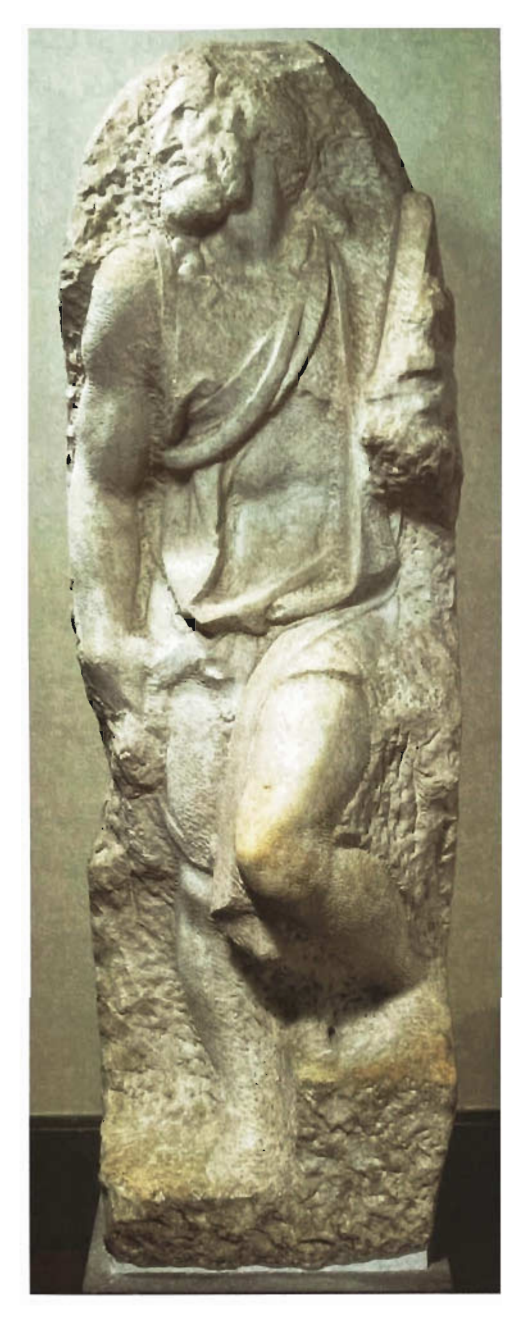
في عمل مايكل انجلو اللاحق، استفاد على نحو عظيم من الأزاميل المخلبية التي تعطي تأثيراً يشبه خطوط القلم المتصالبة كما لو أنه كان يرسم الشكل بأبعاد ثلاثة حين كان النحت غير منتهٍ تماماً. تقترب الأزاميل الأنعم أكثر فأكثر من جلد الشخص. على أي حال، المرحلة النهائية هي الصقل بالحجر البركاني والصنفرة، التي حين تتواصل لمدة طويلة بما يكفي ستتمخض عن سطح له نعومة الزجاج التي يمكننا أن نراها في بعض أعمال مايكل انجلو المنجزة.

ثمة رواية واحدة فقط من شاهد عيان عن مايكل انجلو في أثناء العمل يعود تاريخها إلى أواخر حياته، لكنها تعطي شعوراً تلقائياً بالبراعة الفنية، لابد وأنه قد حقَّقه في حياته المبكرة. يروي الوصف بلَيز دي فيجينير، وهو دبلوماسي فرنسي كان في روما في ١٥٤٩ / ١٥٥٠، ولذلك رأى مايكل انجلو وهو يعمل بعمر الخامسة والسبعين.

على الرغم من عمره، على ما يبدو كان بوسعه «التخلص من شظايا الرخام الصلب للغاية في أثناء ساعة أسرع مما يفعله ثلاثة حفارون شباب في ثلاث أو أربع ساعات، أمر لا يصدِّقه مَن لم يتمكن من رؤيته.» أندهش دي فيجينير من «السرعة والعنف» اللتين هاجم بهما مايكل انجلو الحجر، وخشِيَ أن الكتلة بمجملها قد تتهاوى إلى شظايا. ظن أحياناً لو أن النحات تجاوز الحد بنزر يسير، لربما تحطم العمل برمته.

هذه الرواية مذهلة لكنها تتعارض مع ما كتب فاساري عن الموضوع، ربما مردِّدا صدى كلمات مايكل انجلو. حذَّر من أن أولئك الفنانين الذين في عجلة عظيمة، ويكسرون على نحو متعجل، لا يتركون حيزاً لأنفسهم من أجل تعديلات لاحقة. تمخضت أخطاء كثيرة من فقدان صبر كهذا. هل من الممكن التوفيق بين كلا التصريحين؟ ربما.

من الواضح أن دي فيجينير ليس خبيراً في النحت، وربما شاهد القولبة التمهيدية لأحد نسخ البيتا المتأخرة. لو أن قطعاً من الحجر «بعرض ثلاثة أو أربعة أصابع تساقطت، فنادراً ما كان مايكل انجلو يستخدم أزاميله الناعمة. مع خبرة مديدة، ربما كان من الممكن بالنسبة إليه أن يعمل بسرعة كبيرة في تلك المرحلة. نحت حجر ليس مسألة ضرب بقوة عنيفة كما قد يتصور المرء قبل أن يجربه. إنها مسألة توازن وإيقاع عبر استخدام وزن المطرقة الخشبية وهي تتأرجح على أداة النحت.



الشكل ٤: القديس متي، ١٥٠٦ تقريباً.

مثلما يستخدم طاهٍ خبير أكثر من حاسة في أثناء الطهي - الاستماع إلى أزيز السمن عند القلي وشم الرائحة المتصاعدة من الطعام - يكون نحات الحجر يقظاً لتغيُّر النبرة أو مقاومة كتلة الحجر مما يوحي بوجود شرخ أو عيب فيها. كان لمايكل انجلو أن يعرف إلى أي مدى آمن يسعه أن يواصل ومتى يصبح من الضروري الإبطاء وتغيير الإزميل.

كما وصفه فاساري، مراقبة تطور النحت كانت أشبه بشخص مستلق في حوض ماء ويرتفع على مهل إلى السطح. هذا ما بوسعنا أن نراه في نحت غير مكتمل مثل القديس متي من سنة ١٥٠٦ تقريباً. يبدو وكأنه يخرج بمشقة من لوح الرخام، أجزاء جسده الأقرب إلينا - ساقه وركبته اليسرى - هي التي على وشك الاكتمال تقريباً. كلما يبدو وكأنه أعمق في الحجر، يصبح أكثر خشونة وغير متشكل حتى يتلاشى في الكتلة الحجرية.

ثمة جانب مادي لهذا وآخر فكري يكاد يكون صوفياً. بدأ مايكل انجلو أحد أكثر سوناتاته شهرة بالإصرار على أن «ليس لدى حتى أفضل الفنانين تصور/ لا تحتويه أي قطعة رخام واحدة». بالطبع، كان يعرف ما يرمي إليه. قبل أن يبدأ مايكل انجلو بالنحت، طوَّر فكرة واضحة عن العمل النهائي من خياله ثم من الدراسات على الورق تتبعها بعض نماذج شمعية أو طينية، وربما حتى نسخة من الطين بالحجم الكامل. مع ذلك، كان لديه إحساس بإيجاد شكل هناك داخل الحجر بلحظتها.

من العسير أن نعرف كم شعر بهذا حين كان في العام الخامس أو السادس عشر من العمر، لكن أدلة أعماله تشير إلى أن مهارته في نحت الحجر قد ازدادت بسرعة عظيمة. والفكرة الأفلاطونية القائلة: إن الأشكال الجميلة نوعاً ما موجودة دائماً - على سطح روحي عالٍ أو كامنة في قطعة حجر - كانت تحوم حوله في الجو الفكري.

*

بعد وصول مايكل انجلو ببعض الوقت - من المستحيل معرفة سواء أكانت أياماً أم أشهراً - لاحظ رأسًا قديمًا لـ«فون» (أحد آلهة الحقول والقطعان عند الرومان - المترجم)، ضاحكاً وملتحياً، ضمن المجموعة في حديقة النحت. كان متآكلاً ومتضرراً، إذ كان فمه محطماً إلى حد كبير لكن مع ذلك، كتب كونديفي «سرَّه غاية المسرة». ثم قرر مايكل انجلو أن يفعل به ما فعل تماماً بعمل شونغاور «إغواء القديس أنتوني»، أن يقلد هذا العمل الذي أدهشه لكن يحاول أن يحسنه في الوقت نفسه.

كان هناك بعض البنائين في الحديقة، يعالجون كتلاً من الحجر، جُلِبت من أجل البناية الجديدة التي صُمِّمت لإيواء مكتبة مديجي. هذه كانت أحد الخطط الطموحة التي كانت في

طور التنفيذ، ثم تلكأت جراء وفاة لورنزو المبكرة، وانهيار نظام مديجي (تم تشييد المكتبة في آخر المطاف بحسب تصميم مايكل انجلو بعد عدة عقود).

وهكذا، تسوَّل المراهق مايكل انجلو قطعة رخام زائدة من قاطعي الأحجار الذين يعملون في مشروع المكتبة، واستعار أيضاً مجموعة أدوات منهم. وشرع بالعمل بما حصل عليه من مواد ونسخَ الإله فون، كما يزعم كونديفي «بانتباه وحماس عظيم حتى إنه في أثناء بضعة أيام بلغ به مرتبة الإتقان، مضيفاً من مخيلته ما فقدت القطعة الكلاسيكية، وبالتحديد الفم المفتوح مشابهة لرجل يضحك حتى إنه بوسع المرء أن يرى داخل الفم مع جميع الأسنان».

بين حين وآخر، جاء لورنزو ليتفقد أعمال البناء. «وجد الصبي الذي كان مشغولاً بصقل رأس الفون، وثمة رسمة أقرب إليه نوع ما، وفكر بعمر الصبي، واندهش دهشة عظيمة»، لكن لورنزو، الرجل المرح بقدر إمكانيته الفكرية، لم يسعه إلا أن يماحك الصبي. ولذلك، قال: «أوه، جعلت الإله فون يبدو كبيراً بالعمر، ولكنك أبقيت له جميع أسنانه. ألا تعلم أن كائنات بهذا العمر يُفقد بعض منها دائماً؟»

تفوق لورنزو في أسلوب الأداء الشعري الذي يتطلب مزحات مرتجلة يتبادلها مع الجمهور في اللحظة - وهذا صنف أدبي تولّع به الفلورنسيون. المزحة الصغيرة بشأن أسنان الإله فون تبدو أصيلة على الرغم من أن فكاهتها قد تبخرت مع القرون.

إلا أن المراهق مايكل انجلو لم يجدها مرحة. سردية كونديفي تروي ذكرى مقنِعة لعذاب الإحراج الذي عانى منه هذا الصبي الطموح بجدية في عمر الخامسة عشرة «بدا أنها لحظة أبدية قبل أن يواصل الرائع طريقه وبوسعه أن يصحح الخطأ»، ثم شرع بالعمل فأزال سناً من فم النحت، وترك فجوة في لثته لكي تعطي انطباعاً أن السن قد أُقتِلعت من الجذر. بعد أن أجرى عملية طب الأسنان هذه في اليوم اللاحق، «انتظر الرائع بلهفة».

تعجَّب لورنزو من رد فعل الصبي، ولكن بعد تأمل، انبهر بحقيقة أن الصبي قد تجرأ على إنجاز عمل كهذا وهو بهذا العمر الصغير، وعليه «صمَّم على أن يساعد ويساند موهبة كهذه، وأن يصطحبه إلى منزله». بكلمة أخرى، كان مايكل انجلو سينتقل من ورشة فنان إلى بلاط فلورنسا غير الرسمي.

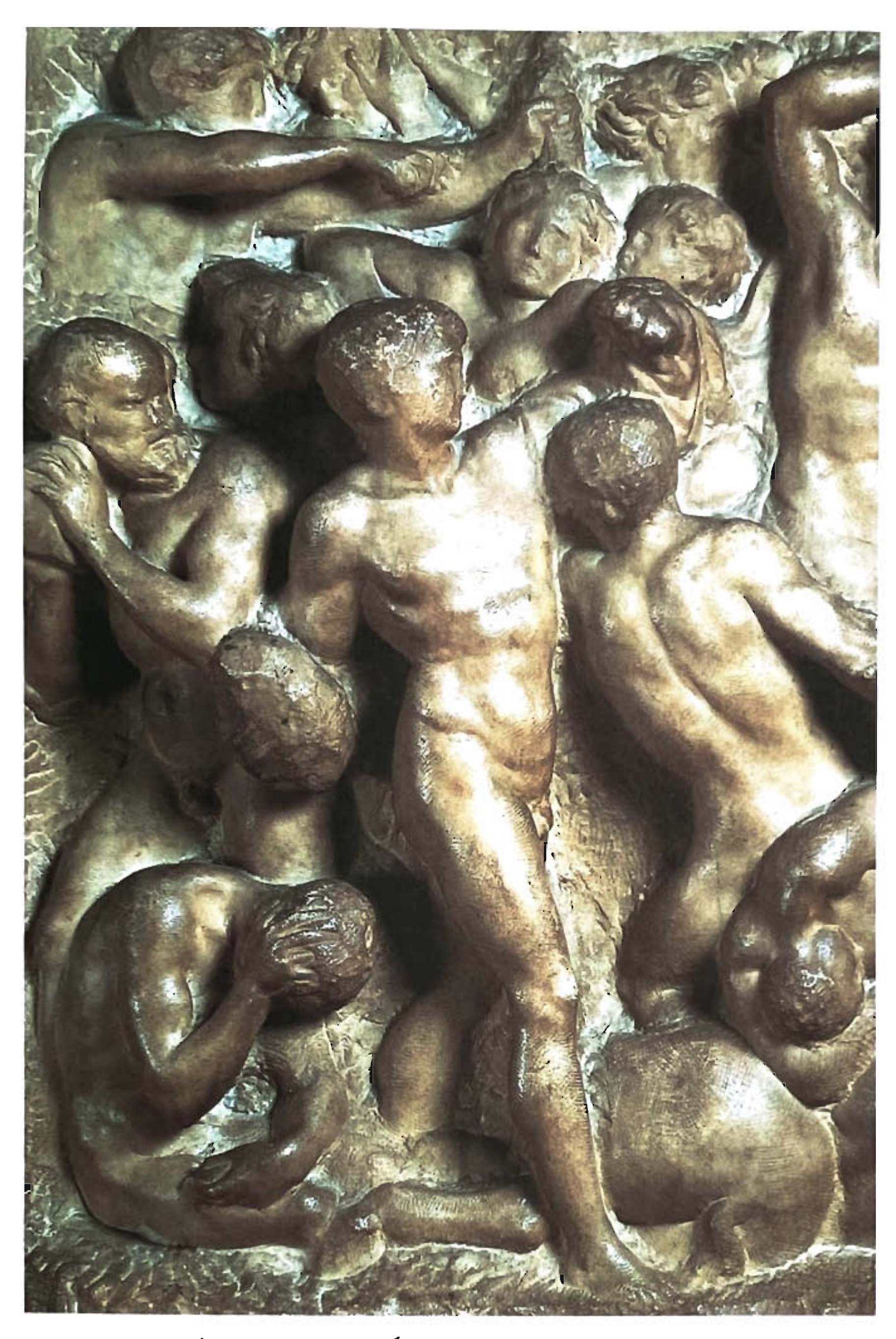
ثمة مناخ حكاية خرافية نوعاً ما في حادثة رأس الإله فون، وهذا لا يعني أنها لم تقع لكن ربما توحي أنها اختزلت عملية العثور على المواهب التي تستغرق وقتاً طويلاً. يبدو أنه كان لدى لورنزو بعض رسومات مايكل انجلو، من المحتمل كفاية أن لورنزو قد سمع بموهبة

مايكل انجلو المذهلة الواعدة قبل وصوله إلى حديقة النحت.

ولأن لورنـزو قـرر أن يصطحـب مايكل انجلو إلى منزله؛ سـأله مَن كان أبـوه. فقال له «اذهـب وقـل لأبيك إنه سـيسرني لو تحدثت معـه». حين فعـل مايكل انجلـو ذلك، امتلأ لودوفيكو فزعاً إن لم يكن قلقاً؛ لأن حاكم المدينة بعث بطلبه. «تشكّى أن ابنه قد سُلب منه وتمسك طوال الوقت بهذا: إنه لن يقبل أن يكون ابنه بنّاءً». استغرق الأمر وقتاً طويلاً لإقناع لودوفيكـو بالذهـاب لرؤية لورنـزو، وغراناجي وآخريـن - ربما غيرلاندايـو - يتجادلون معـه. هذه المقابلة في بالاتسـيو مديجـي كانت في الحقيقـة تشريفاً نادراً. بطبيعـة الحال، كان لورنزو محاطاً بمواطنين فلورنسـيين يطلبون صنيعاً - تشـابك أربعون من طالبي الحاجات كـما وصفهم مرة شـاهد عيـان - وغالباً ما تطلب الأمر أكثر مـن زيارة للحصول على لحظة مع الرجل العظيم.

حين سُـحب لودوفيكو معترضاً إلى المقابلة، سـأله لورنزو الرائع عما كان يفعل. أجاب لودوفيكو مع كبرياء متواضع أنه كان تقريباً خاملاً تماماً «لم تكن لدي مهنة لكنني لحد الآن عشـت على دخل صغير من عنايتي ببعض من تلك الممتلكات التي تركها لي أسـلافي.» ثم عرض الرائع أن يستخدم سلطة رعايته لكي يساعد لودوفيكو في الحصول على أي منصب يريده «استفدْ مني؛ لأنني سأسـديك الصنيـع الممكن الأكثر عظمة الذي بوسـعي الإتيان به». إلا أنه كما تبين، الوظيفة التي طلبها والد مايكل انجلو كانت قليلة الشأن إلى حد يرثى لـه، وظيفـة لا أهمية لها في مكتب الجمرك، دخلها قليل. «ربَّـت الرائع على كتفه وقال له مع ابتسامه: «ستكون فقيراً دوماً»؛ لأنه توقع أن يُطلب منه شيء ما أكبر.

حضرت مجمل الحادثة بكل وضوح في تفكير مايكل انجلو بعد سـتة عقود، غضبه على أبيه؛ لأنه حاول أن يحبط مسعاه، وخجله من افتقاره للطموح.



الشكل ٥ : معركة القنطورات، ١٤٩٢ تقريباً، تفصيل من الجانب الأيمن.

الفصل الخامس

الآثار القديمة

«حين عرض لورنزو عليه المجموعة، ولأنه تعجَّب لمدة طويلة من المواد الغنية والمهارة الفنية، بل تعجَّب للغاية من كثرة الأعمال، رُوِي أنه قال: «آه، يا لِما يمكن للحماسة والحب أن يحققا! أرى مجموعة ملكية حقيقية، لكنها مجموعة ليس بوسع ملك أن يجمعها بالثروة أو بالحرب أو مع {كل هذه} السلطة»».

نيكولو فالوري واصفاً رد فعل دوق ميلان عند رؤيته مجموعات لورنزو دي مديجي.

خصَّص لورنزو «غرفة في المنزل لمايكل انجلو، ووفَّر له جميع وسائل الراحة التي رغب بها». لا يبدو أنها في بالاتسيو مديجي الرئيس، حيث غرفة وأثاث برتولدو - ومن ضمنها «سرير من الريش ووسادة محشوة بريش قديم»، و«مائدة طعام»، و«خزانة قديمة عليها مشاهد من الآثار القديمة» وبعض عُدد الفنان - ذُكرت في جرد أُجري بعد وفاة لورنزو. ربما نال مايكل انجلو محل إقامة مشابه لكن في عقار آخر يمتلكه آل مديجي. يبدو من المحتمل أنه سكن بالقرب من حديقة النحت في سان لورنزو؛ حيث ذكر بيان ضريبي من منتصف تسعينات القرن الخامس عشر أن هناك لوجياً وغرفاً ومطبخاً». (لوجي رواق مسقوف في مقدمة مبنى - المترجم).

أضـاف فاسـاري أن مايـكل انجلو قـد مُنِح رداءً بنفسـجياً – لكي يتحسـن هندامه كما يفـترض – ومرتباً من خمس دوكاتيات شـهرياً. هذه الهبة التي سُـلِّمت إلى مراهق موهوب جاءت متلائمة مع سياسـية لورنزو العامة، كما أوضـح ميكيافيلي: «أحب حباً جماً جميع من تميَّز في الفنون، وأمطر بأفضاله على المثقفين».

يكمن جزء من سر إنجازات لورنزو الاستثنائية في أثناء حياته القصيرة نسبياً في ترؤسه لفريق. تتضح سـعة مراسـلاته بحقيقة أنهـا كُتبت بمعظمها على يد كتبـة. غُربلت مجموعته وقام مستشارون عدة باختيارها، وكان برتولدو ونوفري تورنابويني من بينهم. من الناحية الفكريـة، كان منزله تجمعاً فكرياً، احتشـد فيه كثير من أهـم المفكرين في أوربا أواخر القرن الخامس عشر.



الشكل ١: دومينيكو غيرلاندايو، تثبيت حكم الفرانسيسكان، ١٤٧٩ – ١٤٨٥، تفصيل لأنجلو بوليتسيانو وأولاد لورنزو دي مديچي.

وكان مـن بينهـم بوليتسـيانو (١٤٥٤ – ١٤٩٤) الذي ولد باسـم أنجلو امبروجيني – الاسـم بوليتسـيانو هو النسـخة اللاتينية من مدينة مسـقط رأسـه، مونتيبوجيانو. كان أحد أفضل شـعراء وعلماء إيطاليا في عصره، ووصفه كونديفي، مردداً صدى وجهة نظر مايكل انجلو، كم قد يفترض المرء، على أنه «مثقف وذكي جداً». حتى سنة ١٤٩٠، كان بوليتسيانو صديقـاً مقرباً من لورنزو طيلة عقدين. خدم بصفته معلماً خصوصياً لأبناء لورنزو ويمكن رؤيتـه – رجل أسـمر البشرة مع أنـف معقوف ولحية خفيفة – يقودهم إلى أعلى السـلالم في جدارية غيرلاندايو في سانتا ترينيتا.

يبـدو أن بوليتسـيانو قد ضم مايكل انجلو تحت جناحه. الكاتـب والعالم «أحب مايكل انجلو حباً عظيماً»، وشـجعه على الدراسـة وكان يشرح المواضيع باسـتمرار للفنان الشاب، وحدد له مهاماً لكي ينجزها. المفاجأة كانت أن بوليتسـيانو سـكن في الغرفة المجاورة تقريباً لحديقة النحت في سان ماركو في حديقة أخرى امتلكتها كلاريجا، زوجة لورنزو المتوفاة.

مـن المسـتحيل أن يؤكد المرء فيما إذا كانت مودته للفنان الشـاب شـابها مـا هو أكثر من رغبتـه بتحسـين تعليمه. على أي حـال، كان لدى بوليتسـيانو بلا ريب اهتمام جنسي نشـط بالرجال الأصغر عمراً، ومايكل انجلو في الخامسـة أو السادسـة عشرة كان في العمر الأكثر شيوعاً بين الشركاء الأصغر في علاقات فلورنسية كهذه.

أحـد نقـاط الجذب في بلاط مديجي أنه لم يكن بلاطـاً حقيقياً؛ لأن آل مديجي من الناحية الاسمية على الأقل، لم يكونوا أمراء بل مجرد مواطنين فلورنسيين أثرياء. كانت المحصلة أن أسرة لورنزو كانت أكثر اسـترخاءً من المعتاد في الدوائر الأميرية والأرسـتقراطية. ابن البابا إنوسـنت الثامن، فرانجيسـكو جيبو - الذي تزوج ابنة لورنزو ماريا مادلينا - تذمر بالفعل من الافتقار إلى المراسـيم التي اسـتقبل بها في بالاتسـيو مديجي. أُوضح له أنه بالنسبة إلى آل مديجي، كلما تم التعامل مع الشخص بوصفه فرداً من العائلة، كان الشرف أعظم.

أحـد تبعـات تلك الأخلاق البرجوازيـة كان على ما يبدو أنه لم يُمنـح كثيراً من الاهتمام للمرتبة عند تحديد أماكن الجلوس لتناول العشاء. شعر مايكل انجلو، وهو يتذكر بعد ستين سـنة، بالمسرة من طريقة تعامل لورنزو معـه في أثناء تناول الوجبات وفي أماكن أخرى، من دون فـرق عن تعامله مع أحد أولاده. بطبيعة الحـال، يتحلّق عدد عظيم من الناس المثيرين للاهتـمام حول مائـدة آل مديجي. تذكر مايكل انجلو أنه غالباً مـا كان يجلس أعلى حتى من أبناء لورنزو وضيوف آخرين مميَّزين. كان سـيتعامل مع أفراد كثيرين من عائلة مديجي على مدى عدة أجيال، ولكن الأدلة تقول: إنه لم يحترم مطلقاً - وربما لم يحب - أي أحد آخر كما أحبَّ لورنزو.

مـن بـين الكتاب والمفكريـن المتواجدين عند تنـاول أي وجبة طعام، ربـما من الملحقين ببطانـة لورنـزو، كان مارسـيليو فيجينـو (١٤٣٣-١٤٩٩) والكونت جيوفـاني بيكو ديلا ميرانـدولا (١٤٦٣ - ١٤٩٤). بالنسـبة إلى مراهـق لم يُكمل تعليمـه في النحو اللاتيني، لا بـدَّ وأن هذه كانـت رفقة مفرحة للغاية: بكلمات معاصرة، شـبيه بالانتقال دفعة واحدة من مصطبة ورشـة إلى مائدة أوكسبريدج المتقدمة (أوكسبريدج مزج للمقطع الأول من جامعة أوكسـفورد والمقطع الثاني من جامعة كامبريدج. والمائدة المتقدمة هي أفضل مائدة في حفل عشـاء رسـمي - المترجم). يتسـاءل المرء كم فهم مايكل انجلو من الحوارات بشأن الأدب

القديم والفلسفة المبهمة. على أي حال، كان مراهقاً موهوباً على نحو استثنائي، وربما كان قادراً جداً على فهم الأفكار المحيطة به بالحدس.

من المؤكد أن النظريات التي كان يتبناها نجوم بلاط لورنزو الفكريون قد ظهرت مرة وأخرى في شعر مايكل انجلو في عقود لاحقة. فيجينو الذي كان معلم لورنزو الخاص كان رائداً في إحياء الأفلاطونية الجديدة، وهي عقيدة باطنية وصوفية من الأزمنة القديمة. وكان أيضاً أول من ترجم أعمال أفلاطون الكاملة إلى اللاتينية - التي كانت بالكاد معروفة مبكراً في الغرب في العصور الوسطى. قدَّم مصطلح «الحب الأفلاطوني» للفكر الأوربي الحديث. وهي فكرة تمت مناقشتها في كتاب الندوة لأفلاطون، افترضت أن الحب قد يكون الطريق إلى المقدس: الرب. بالنسبة إلى فيجيني - وأفلاطون حقاً - الحب موضوع الحوار كان عادة بين رجلين (مما أعطى معنى ثانياً لـ«الحب الأفلاطوني»).

«مظهر رجل أمر جميل لكي يراه المرء، مردَّه إلى طيبة داخلية منحها إياه الرب» كتب في تحليله لندوة أفلاطون وأضاف: «وكثيراً ما ينبعث منه شعاع من بهائه في أعين أولئك الذين ينظرون إليه ثم إلى أرواحهم»، هذه كانت طريقة تفكير وشعور جاء مايكل انجلو ليتشاطرهما، وتجربة خبرها على نحو حسن.

افترض كتاب بيكو ديلا ميراندولا الشهير «خطاب عن كرامة الإنسان»، الصادر سنة ١٤٨٦، أن بإمكان البشر التسامي إلى أوضاع أعلى من الكينونة عبر تمرين إرادتهم الحرة. كتب، حين كان الرب يخلق العالم «ملأ أجزاء الفضلات القذرة للعالم الأسفل بعدد هائل من الحيوانات من مختلف الأنواع». حين اكتملت البقية كما يشهد أفلاطون والإنجيل (سلطة ثنائية مميزة)، تاق «إلى كائن ما ليتأمل مغزى خلق عظيم كهذا، ويحب جماله ويُعجب بسعته»؛ ولذا خلق الإنسان، مخلوقًا بوسعه أن ينتكس إلى حالة وحش أو حتى نبات لكن بوسعه أيضاً أن يصبح مثل ملاك وابن للرب.

ما كان بوسع مايكل انجلو أن يقرأ خطاب بيكو ديلا ميراندولا الذي كُتب باللاتينية. لكن الأفكار التي بين دفتيه سيتم التعبير عنها بقوة مهيبة بشكل بصري على سقف كنيسة السيستين بعد عقدين. بالطبع هذا لا يعني أن مايكل انجلو قد استوعب تلك الأفكار مسبقاً حين كان مراهقاً، ولكنه أمر مثير أن نعرف أنه قد جلس إلى المائدة نفسها مع مصدر تلك الأفكار ربما جنباً إلى جنب.

*

بغض النظر عن حقيقة أن مايكل انجلو تمت معاملته باحترام عظيم، وهو بين أولاد لورنزو والضيوف، فقد روى بعض التفاصيل عما فعله في بلاط لورنزو. ووصف أحد

الأعـمال المهمة التـي أُنجزت في ذلك الوقت، ولكن قال القليل عـن غيرها. حين كان يقرأ حياة كونديفي مع تيبيريو كالكاني، أراد مايكل انجلو أن يوضح نقطة واحدة، وتلك كانت سـلبية «لم يتخـلَّ عن دراسـاته للقيثـارة أو ارتجال الأغـاني»، أي إنه لم يشـارك في العروض الموسيقية لتمضية الوقت المعتادة في البلاط.

كانـت هذا سـمة مميزة له ويعد كشـفاً. لورنزو نفسـه أحب الموسـيقا، واشـتهر بوصفه مغنيـاً لنوع من الأغاني الفلورنسـية التي تضمنـت تبادلاً متابعاً مع الجمهـور. ابنه الأكبر، بييرو، كان ممثلاً ماهراً، وفنانون آخرون أكثر لباقة عزفوا على الآلات الموسيقية وغنوا. كان ليوناردو دافنشي موسـيقياً مشـهوراً وصمَّم قيثارة فضية مذهلـة أو «Lira da Braccio» لنفسه، ومنحها شكلاً يشبه رأس جواد.

إلا أن مايكل انجلو ابتعد عن تلك الحفلات الموسيقية. يبدو كما لو أنه كان غير اجتماعي حتى منذ مراهقته، ومنطوٍ، يسـعى لهدف: يرسم وينحت على نحو متواصل. تكريس كهذا لوحـده قـد يفسر سرعة التطور الذي حقَّقه. في غضون سـنتين، أصبح نحاتاً ماهراً للرخام مثل أي فنان حي آخر.

لم يُسـجَّل أي شيء آخـر فعلـه مايكل انجلـو، إن وجد، في بـلاط لورنـزو. ابتكر لورنزو الذي كان لديه سـنة أخرى ليعيش، عرضاً بأسـلوب كلاسـيكي تضمَّن إعـادة تمثيل انتصار القنصـل اميليـوس بولـوس في رومـا من أجـل المهرجان المـدني الفلورنـسي العظيم الخاص بيوم القديس يوحنا سـنة ١٤٩١ . كان هذا العرض فكـرة لورنزو ومن تنظيمه وإشرافه، كل شيء صمِّـم لمدحه، ومغزاه أن فلورنسـا مدينـة بثروتها إليه كما كانت رومـا مدينة لاميليوس بولـوس (Lucius Aemilius Paulus Macedonicus وُلِـد ٢٢٩ وتـوفي ١٦٠ قبـل الميـلاد، جنـرال روماني أنهى انتصـاره على الماسـيدونيين، في بيدا، الحرب الماسـيدونية الثالثة ١٧١ – ١٦٨ قبل الميلاد – المترجم) . على أي حال، أُنيط التنفيذ جزئياً بفرانجيسـكو الذي بلغ حينها اثنتين وعشرين سنة من العمر. من الممكن للغاية أن يكون مايكل انجلو قد اشترك في ذلك، وإذا فعل، فلم يظن أن الأمر جدير بالذكر. ركَّز على الجوهري كما هي الحال دائماً.

*

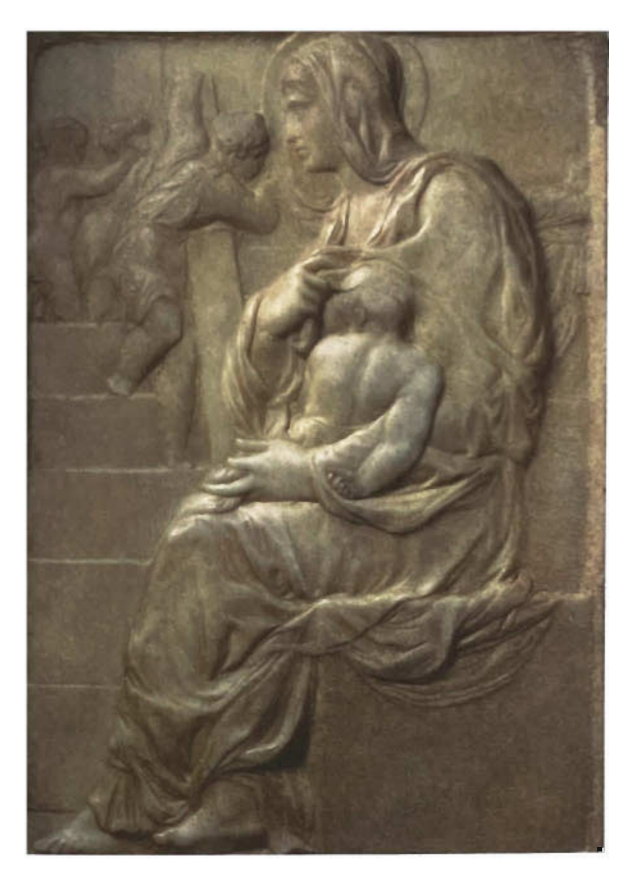
كان هنـاك إحسـاس عميق بالأسـلوب الفني في فلورنسـا لورنزو دي مديجي. في سـنة ١٤٩٠، أرسـل وكيل دوق ميلان هناك مذكرة عن الرسـامين البارزين في حال أراد الدوق أن يستقدم أيّاً منهم للعمل في جيرتوسا دي بافيا (دير في لومباردي، شمال إيطاليا – المترجم) لاحـظ أن أعـمال فيليبو ليبي لهـا جو ألطف من تلك الخاصة بأسـتاذه بوتيجيـلي، لكنه أقل مهارة، بحسـب رأي الوكيل. مناخ أعمال بيروجينو ملائكي ولطيف للغاية (أيضاً)، وحين

جاء دور غيرلاندايو، نفذت الصفات من الوكيل فقال يتمتع بمناخ جيد فحسب (مضيفاً المسألة العملية وهي أن غيرلاندايو أنجز الأشياء بسرعة). فهم الصفات الفنية المختلفة كان أكثر عمقاً بين أفراد البلاط المحيطين بلورنزو. قرأ معظمهم كتاب كريستوفورو لانديتو تحليل «الكوميديا الإلهية» لدانتي (Cristoforo landino ١٤٢٤ - ١٤٩٨ إنساني إيطالي في عصر النهضة، أستاذ كرسي البلاغة والشعر في جامعة فلورنسا، ببليوغرافيا أوكسفورد - المترجم)، الذي يشتمل على موجز وتخطيطات شخصية مختصرة للفنانين الفلورنسيين في القرن الرابع عشر وأوائل القرن الخامس عشر - جوتو وماساجيو وفرا آنجليكو (Fra Angelico ويعني «الأخ الملائكي»، اسمه الحقيقي جودو دي بييترو وأطلق عليه فرا جيوفاني دا فيَسوله و بيتو آنجليكو، ولد سنة ١٤٠٠ وتوفي سنة ١٤٥٥، أحد أعظم الرسامين الإيطاليين في القرن الخامس عشر، الموسوعة البريطانية - المترجم).

إلا أن المراهق مايكل انجلو كان لا يزال فناناً من دون أسلوب. كان يقفز من مصطلح إلى آخر ومن وسط إلى آخر - من تقليد نسخة لفنان بارز من أعالي الراين إلى نسخ جداريات ماساجيو وجوتو، إلى تقليد أسلوب النحات الفلورنسي الأعظم على مر العصور: دوناتيلو. في سنة ١٤٩٠ أو أوائل ١٤٩١، بدأ مايكل انجلو بعمل النحت البارز (ريليف) المعروف بـ «سيدة السلالم». كشف العمل عن تقليده لأسلوب برتولدو وعبره تقليد أستاذه، دوناتيلو- لكن من دون اتباع طريقته برمتها أو بإتقان تام.

نحت مايكل انجلو عمل «السيدة» بحسب طريقة دوناتيلو للنحت البارز. متبعاً القطع السطحي الذي وصفه فاساري على أنه «نحت بارز مسطح» - Relievo schiacciato - تمكن دوناتيلو من إنجاز منحوتات يطغى عليها تأثير مكان اللوحات ومناخها. كان مايكل انجلو يستعير نحتاً بارزاً لدوناتيلو من هذا النوع في مجموعة مديجي - نحت وليمة هيرود (يعرض الآن في متحف ليل) (وليمة هيرود يروي ما حدث بعد قتل يوحنا المعمدان، والمتحف في مدينة ليل الفرنسية - المترجم) - لكن لم يبدُ الفنان المراهق مهتماً في إنجاز نحت يقلد فيه إمكانيات الرسم[1]. إنه المكان ما سطَّحه مايكل انجلو، فبدلًا من نحت السلالم وهي تتراجع، دفع بها إلى الأمام ولذا ترتفع كالجدار خلف شخص السيدة.

(١) تضم مجموعة مديجي أيضاً نحتاً بارزاً للسيدة مع طفل تعرف بـ«سيدة دادلي»، ربما من أعمال دوناتيلو وتعرض الآن في متحف فكتوريا وآلبرت، ولها شبه كبير بسيدة مايكل انجلو- باستثناء أن الأم والطفل فيها منغمسان في تبادل حميم، مدهش ولعوب.



الشكل ٢: سيدة السلالم، سنة ١٤٩٢ تقريباً.

ربما يكون هذا جزئياً قصور كفاءة المبتدئ مثل يدي السيدة الشبيهتين بيدي عامل تحميل، وسيقان قرد، ولكنها كانت غريزية أيضاً. لم يكرس مايكل انجلو وقتاً أبداً لتصوير المناخ أو الفضاء العميق. بعد سبعين سنة أو ما يقارب ذلك، كان يقرأ كتاب كونديفي مع تيبيريو كالكاني حين وصلا إلى فقرة تصف جهوده لكي يدرب نفسه بوصفه فناناً «كرَّس نفسه للمنظور وإلى العمارة، وتكشف أعماله إلى أي مدى استفاد من ذلك». علَّق مايكل انجلو العجوز ببلاغة لكي يصحح تلك الفقرة «المنظور، كلا؛ لأنه بدا لي وكأنه تبديد لكثير من الوقت للغاية».

ما يجعل عمل «السيدة» مثيراً للإعجاب، على الرغم من الأمور الغريبة، هو الشعور بالفخامة. لو قيض لسيدة السلالم أن تقف، لكانت عملاقة وإلهة. تتمتع بحس وافر من

الشكل الذي راق للقرن السادس عشر، ذوق بذل مايكل انجلو نفسه كثيراً لكي يشكله. لهذا السبب بلا ريب شعر فاساري أن لديها «شفقة وتصميماً» أكثر حتى من دوناتيلو. ربما كان هذا مأخوذاً من مصدر مختلف: الآثار الكلاسيكية.

يرتبط عصر النهضة الإيطالي بريادة برونيليسكي لمنظور النقطة الواحدة الخطي (الذي كما رأينا أن مايكل انجلو كان غير مهتم به على نحو مفاجئ)، لكن المرحلة تميزت ربما بشكل أعمق بحس آخر من المنظور، ليس في المكان بل في الزمان. كان عصراً أعاد اكتشاف السلف في الماضي. بطبيعة الحال، لم ينسَ أحد اليونان وروما القديمتين. تأثرت العصور الوسطى العليا على سبيل المثال بعمق بكتابات أرسطو.

إيطاليا القرن الخامس عشر تمتعت بحس آخر بالماضي، على أي حال، أوضح وأكثر تركيزاً وبأسلاف كانوا مختلفين اختلافاً جلياً وفي بعض الجوانب، أكثر مهارة مما كانوا عليه هم أنفسهم - بمعنى آخر، كانت لديهم رؤيا ثقافية مزدوجة: رأوا عصرهم الخاص بهم بالمقارنة مع عصر آخر - بوصفه أنموذجاً لكي يتطلعوا إليه.

من العسير فهم ثقافة القرن الخامس وأوائل القرن السادس عشر من دون إدراك أنه كان زمناً مر بإثارة معمارية متواصلة. الباحثون الأدبيون مثل بوجّو براجوليني (١٣٨٠ - ١٤٥٩) كشفوا مخطوطات كانت منسية وغير مقروءة لأمد طويل وضعها مؤلفون كلاسيكيون مثل: كتاب لوكريتيوس بصدد طبيعة الأشياء، ونظر النقاد الإنسانويين إلى النصوص القديمة بعيون العلماء منقِّحين إيّاها من الأخطاء والفوضى الناجمة عن قرون من النسخ وإعادة النسخ. حتى الكتابة نفسها أصبحت كلاسيكية على نحو أنيق بدلاً من كونها قوطية. في تلك الأثناء، كانت أعمال الفنانين القدماء تنبعث من الأرض خالقة إحساساً بالكشف عن الحفريات اللاحقة في مصر، وآشور، والصين، والمكسيك، ومناطق أخرى.

مثلما تمكَّن هاوارد كارتر بقبر توت عنخ آمون، شعر خبراء القرن الخامس عشر أنهم يرون عجائباً، كانت مخفية لآلاف السنين. على غرار الأدب القديم، فن الحضارات الكلاسيكية لم يختفِ برمته إطلاقاً. كانت بعض الأعمال فوق الأرض وأمام مرآى العين، مثل النصب الفروسي للإمبراطور ماركوس أوريليوس الذي انتصب إلى جوار كنسية جون لاتيران طوال القرون التي أعقبت سقوط الإمبراطورية الرومانية (لأن الناس ظنوا أساساً أنه يمثل قسطنطين الذي حوَّل الإمبراطورية إلى المسيحية). من وقت لآخر، بلا ريب حُفر الرخام والبرونز القديمان بشكل عرضي في أثناء البناء أو الفلاحة. الفرق هو أن هناك زبائن حينها يرغبون بالدفع مقابل ذلك، ولذا فإن تلك الاكتشافات العرضية لم تُصهر أو تحرق لصناعة الكلس - كما حدث من قبل - مثلما جرت العادة. بعضها كان موضع اعتزاز حينها، وتم عرضها، والنظر إليها على أنها عينات لما يجب أن يكون الفن عليه.



الشكل ٣: تاتسا فارنَزي، قدح من القمو، القرن الثاني قبل الميلاد.

حين كان مايكل انجلو يعيش مع أسرة لورنزو دي مديجي، كانت لديه فرصة للاطلاع على أحد أرقى المجموعات من الفن الروماني حينها في حيز الوجود. أخبر كونديفي أن «مرات كثيرة في اليوم [لورنزو] يستقدمه ويعرض عليه الجواهر والعقيق اللحمي والميداليات وأشياء مشابهة ذات قيمة عظيمة، بطريقة امرئ يعرفه بوصفه شخصاً يتمتع بالذكاء وبالتقييم».

تكمن قوة مجموعة لورنزو في أشياء صغيرة ورائعة مثل القمو (القمو، cameo، نحت بارز على حجر كريم - المترجم). ونحت بارز من الحجم الصغير. نظر لورنزو ومساحته القريبة (إشارة إلى قصر نظره - المترجم) سمح له أن يطيل التحديق بالتفاصيل والفوارق الدقيقة لتلك الأشياء المصغرة. قبل كل شيء، ثمَّن الزهريات المصنوعة من الحجر الصلب «أشياء نادرة تليق بالسادة»، كما كتب أحد جامعي تحف عصر النهضة إلى آخر، مضيفاً أن لورنزو «اعتز بها أكبر اعتزاز». [1] حقاً، طلب أن يُنقش عليها بالحروف الأولى «LAV. R. MED». هناك كثير من المحاولات تفسير حرف «R» الأحجية. أحد المعاني المحتملة - الأكثر وضوحاً - لكن في السياق السياسي الفلورنسي، ثمة تفسير مفرط وهو «Rex» أي الملك (لو. ر. ميد - أي لورنزو الملك مديجي - المترجم).

اقتنى لورنزو نصبًا رخامية قديمة شهيرة، لكن الأفضل من بينها أفلتت منه ومن وكلائه، يرجع هذا بشكل جزئي إلى أن مصدرها الرئيس كان روما - حيز خارج منطقة نفوذه حيث يتمتع الجامعون الآخرون مثل أمراء الكنيسة بفرصة الاختيار الأول لما يُكتشف. في شباط ١٤٨٩، أبلغ نوفري تورنابويني عن لقية مذهلة. راهبات دير سان لورنزو في بانيسبيرنا قد «وجدن شخصاً كاملاً كبيراً يبدو وكأنه يُطلق سهماً وساد الظن أنه شيء استثنائي». إلا أنه أضاف بتشاؤم أن العمل قد يجذب انتباه الكاردينال جوليانو ديلا روفيري «الذي سيريده وحينها لن يجرؤ أحد على إبعاده عنه والهرب به، احتراماً له». ذلك كان أبولو بيلفديري، النحت الكلاسيكي الأعظم الذي تم اكتشافه في القرن الخامس عشر. سريعاً ما نُصب في حديقة نحت الكاردينال إلى جانب القصر بالقرب من كنيسة سانتي ابوستولي.

كانت المجموعة جزءاً مما أطلق عليه صهر لورنزو برناردو روجيلاي «روائعه الملكية»، لكن هذا لم يحل من دون كونها هوساً أصيلاً. شدة حماس لورنزو كشف عنها مقدار الوقت والطاقة اللذين أمضاهما هو وفريقه في تقييم المشتريات الفعلية والمحتملة. تُعرض القطع بفخر للضيوف المميَّزين مثل دوق ميلان أو إيرمولاو باربارو العالم الإنساني العظيم من البندقية - مع أن بييرو دي مديجي ارتاب في أنه فهم كثيراً من الآثار التي عُرضت عليه. كان هذا بلاطاً قد يبدو فيه غريب مثقف ثقافة عالية جاهلاً بعض الشيء مقارنة بالدائرة الداخلية.

---

(١) رانجيسكو مالاتيستا كان يكتب إلى جامعة الفن المهووسة إيزابيلا ديَستا.

مـع أن مايكل انجلـو لم يترك وثيقة عما قاله لورنزو له حينما سـحب قطعة ثمينة إثر أخرى من الخزائن والصناديق في غرفة درسـه، بوسـعنا الاقتراب عن كثب لكي نسـترق السمع عبر مراسلات لورنزو. على سبيل المثال، جوهرة رومانية منحوتة تمثل «فايتون يقود عربة هليوس» (فايتـون ابـن هليوس إله الشـمس – المترجم) كانت مثار ثناء كبير. كانت قطعـة من العقيق اللحمي مع نحت غائر – أي حُفر تجاه الداخل، على النقيض من القمو ـ وعليه كانت الصورة داخل الحجر الشـفاف، مثل الكهرمان أو العسل. إضاءة شيء كهذا كانت مهمة كما هي الحال مـع أي نحـت. كتب نوفري تورنابويني «يبدو لي أن ثمة رقة بها ولهذا بوسـع المرء الاسـتمتاع بها في الليل وكذلك في النهار؛ لأنها ليسـت أقل جمالاً حين تُرى على ضوء شـمعة منها في ضوء النهار». كان هذا موضوعاً عاد إليه مايكل انجلو بعد أربعين سـنة حين وضع رسـمة لفايتون بوصفها هدية في أثناء قمة حبه لتوماسو دي كافاليري[1].

نحت مايكل انجلو الناجي الثاني يعرف بـ«معركة القنطورات» (Centaurs)، وهي عرق من كائنات نصفها الأعلى إنسان ونصفها الأسفل حصان في الأساطير اليونانية، موطنها جبال ثيسـالي وآركاديا، الموسـوعة البريطانية – المترجم). يعود تاريـخ النحت إلى ١٤٩١ – ١٤٩٢ تقريبـاً، حين كان في السادسـة عـشرة من عمره. هذا العمل قطعة أخـرى من الحجم الصغير، قطعة يسعى ورائها الجامعون، منقوشة على لوح من الرخام، بعرض أقل من ٣ أقدام، ولكنها تعـجُّ بصراعـات وقتال وشـخوص ميتة عدّة. لدى بعـض منها قوائم الخيـل الخلفية، وبنظرة متفحصة، بوسـع المرء أن يرى أنه أُريد لبعض من الشـخوص أن يكنَّ إناثاً. جوهرياً، النحت البارز كتلة متشابكة بشدة من محاربين عراة يتقاتلون حتى الموت.

ذُكـر هذا العمـل الصغير للمرة الأولى كتابـةً بعد ثلاثة عقود ونصف، سـنة ١٥٢٧، حين عرضـه مايـكل انجلو على وكيل دوق مانتـوا (الذي كان حينها بأمـس الحاجة للحصول على عمل من يديه). وُصف حينها عمل معركة القنطورات على أنه «الشيء الأجمل»، اشـتمل على أكثر من خمسـة وعشرين رأساً وعشرين جسـداً بتعابير مختلفة. كان مايكل انجلو قد بدأ به من أجل سيد عظيم، ولكنه لم يكمله أبداً. السيد العظيم كان لورنزو دي مديجي بلا ريب.

كان وَقْـعُ هذا النحت البارز عـلى أكثر من ناقد، أنه مختصر مضغوط لكل شيء كان مايكل انجلو سـينجزه في السـبعين سـنة القادمة تقريباً. كتب الناقد والمؤرخ كينيـث كلارك أنه حين يتأمل النحت «يبدو وكأننا ننظر إلى مرجل عقله وهو يغلي، ونتصور أن بوسـعنا أن نجد هناك دوافعـه المبدئيـة لأعماله اللاحقة وهي تتشـكل وتتلاشـى». هناك، على لـوح الحجر الرخامي

---

(١) لا بد وأنه تذكر منذ أمد طويل النحت الروماني الغائر من العقيق الأبيض الذي يملكه لورنزو «ديوميديس والبالاديوم»، الذي كان فيه البطل العاري الرشيق المتأهب بحدة، قرين الذكور العراة الرياضيين في معركة كاشينا وكنيسـة السيـستين.

الصغير هذا، ليس من الشاق أن يرى المرء تكوينًا في مرحلته الجنينية لعملي معركة كاشينا، ويوم الحساب. يبدو أن مايكل انجلو قد فكر في شيء مشابه؛ لأنه وبحسب كونديفي - حين رأى العمل ثانية، تفجَّع أنه لم يمضِ حياته بمجملها وهو ينحت. شعر أن نحت الحجر هو ما ولد من أجله. يكشف العمل، كما أخبر كالكاني «أن مشاق الفن لمن يقع في حبه سهلة للغاية».

قد يبدو موضوع رجال عراة منغمسين في قتال حتى الموت غريباً على الفكر في القرن الحادي والعشرين، غنيٌّ عن القول أنه غير عملي، لكن بالنسبة إلى نحات طموح في أواخر القرن الخامس عشر، كان ما دعاه سيغموند فرويد «حتمياً للغاية».



الشكل ٤ : معركة القنطورات، سنة ١٤٩٢ تقريباً.

يبدو المزج في هذا الموضوع الغريب بين الإيروسية البشرية والعداء الشرس وكأنه يعكس أمراً عميقاً في فلورنسا نفسها، مدينة سيئ الصيت في كل من خطيئة اللواط والصراع الفئوي الحاد. منذ عقدين تقريباً، انتونيو ديل بولايولو أنجز نحته الكبير والمذهل لمحاربين عراة أشداء منغمسين في مهاجمة بعضهم بعضاً بالسيوف والخناجر والسهام والفؤوس. سلف آخر كان قد نُصب الآن في جناح لورنزو الخاص، نحت برونزي بارز لمعركة قديمة نفَّذه برتولدو. وُضع هذا العمل فوق المدفأة في غرفة صغيرة بجوار الصالة الكبرى، بمعنى آخر، في فضاء حميمي بوسع المرء معه أن يتمعن فيه على مستوى العين. اعتمد برونز برتولدو عن كثب على مشهد معركة محطم على تابوت حجري روماني في كامبا سانتو في بيسا. كان هذا ميدان معركة ملائم بوسع مايكل انجلو أن ينافس فيه فنانين أكبر عمراً.

طبقاً لكونديفي، موضوع مايكل انجلو الخاص بالقنطورات اقترحه صديق لورنزو المقرب، الشاعر والفيلسوف بوليتسيانو «يوماً ما اقترح اغتصاب دِيانيرا ومعركة القنطورات، وشرح القصة بمجملها له بالتفصيل، مرحلة إثر أخرى». يبدو هذا محتملاً للغاية، لكن المشكلة الوحيدة بهذا الخصوص هي أنه ليس هناك نص كلاسيكي يصف حادثة كهذه. إلا أنه هناك وصف مطوّل في الكتاب الثاني عشر من تحول أوفيد لصراع دموي يتعلق بالقنطورات[1]. من المحتمل أن هذا هو العمل الذي تحدث عنه بوليتسيانو مع الفنان الشاب، غير أن مايكل انجلو لم يتَّبع القصيدة بدقة للغاية، بل بشكل معقول كفاية، بما أن كثيراً من التفاصيل في سردية أوفيد يستحيل نقلها على وسط مثل الرخام الذي يميل إلى التكسر إذا ما قُطع إلى أشكال رقيقة وخفيفة. يقع معظم القتال بالسيوف والأقواس، مثلاً، وأي منهما غير ملائم لقطعه في الحجر ولا سلاح البطل ثيسيوس والذي هو «وعاء مزج قديم».

ثمة أخطاء مبتدئين هنا، كما هي الحال مع جميع أعمال مايكل انجلو المبكرة. تصغير القنطور الراكع غريب للغاية، على سبيل المثال، فتركه هذا مع فخذين صغيرين أثريَّين، إلا أن معركة القنطورات كانت خطوة عملاقة إلى الأمام من عمل «سيدة السلالم»، الإشارة الأولى لموهبة مايكل انجلو الهائلة. ذبح أحد أسلافه حينها، بشكل مجازي، بهذا العمل. بالمقارنة معه، يبدو عمل برتولدو «معركة» أخرقَ ومفككاً[2].

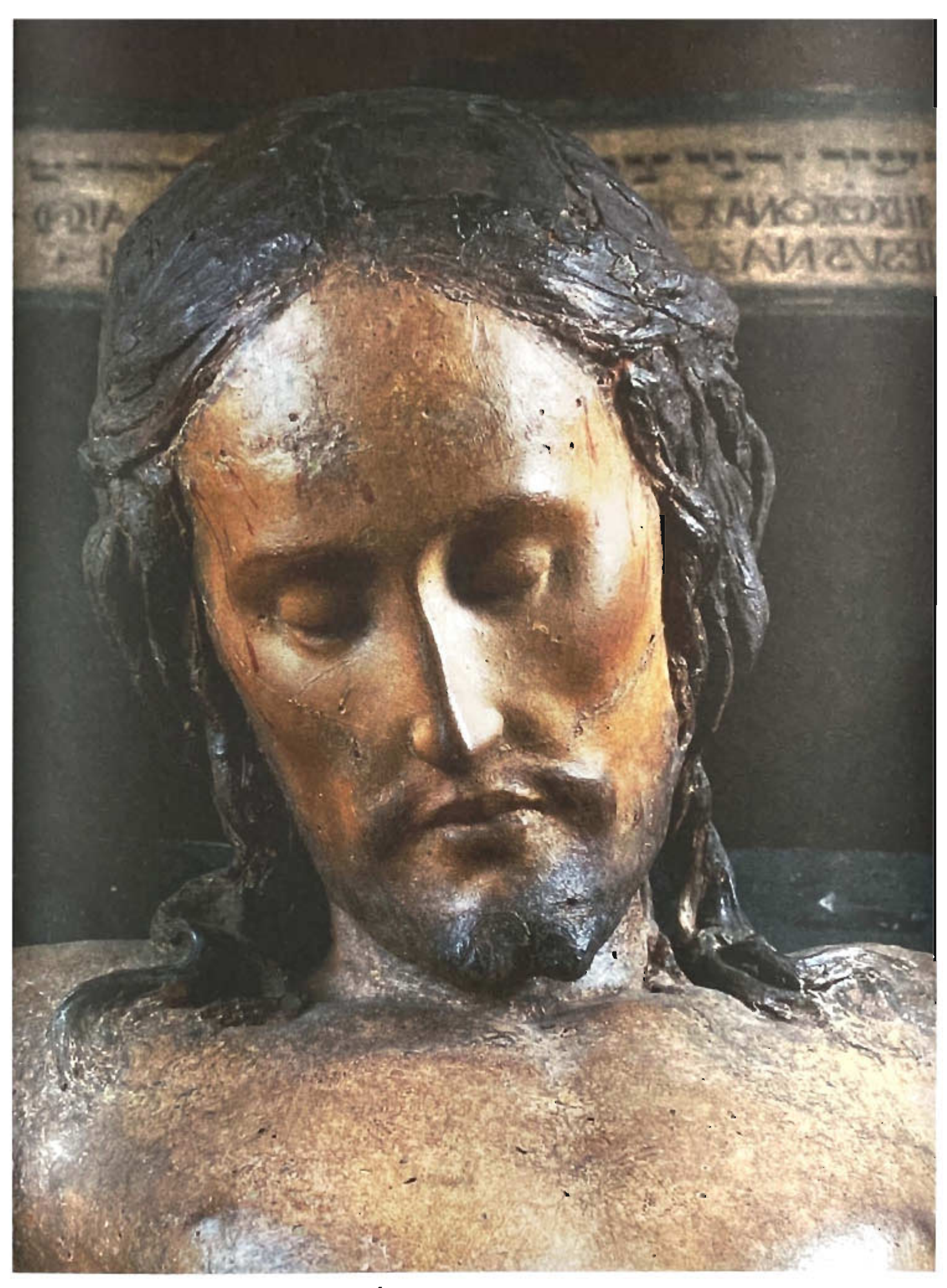
محاربو مايكل انجلو في نحت المعركة البارز هم الإنسانية وقد أعيد تصويرها وإتقانها في تفكيره. ثمة تحرُّر من التكلُّف، وحركة انسيابية تسري في أجسادهم، وفضاء مختلف عن التشنج الحاد في رجال بولايولو. هذه هي الإنسانية المستقاة من فن اليونان وروما القديمتين، غير أنها متأهبة ومليئة بالحيوية بشكل متجدِّد.

هنا يكمن أحد الدروس التي تعلمها مايكل انجلو في أثناء إقامته مع أسرة لورنزو دي مديجي. الثاني كان روحياً وفلسفياً. استذكر كونديفي أنه عندما تحدث مايكل انجلو عن الحب، وهذا ما حدث بشكل متكرر، دائماً اتَّبع أفكار أفلاطون. لقد تشكَّل تفكيره، مثلما هي الحال مع ذوقه، في بلاط آل مديجي.

---

(١) وهناك أيضاً رواية أقصر لأسطورة دنيئة للغاية جاءت من مؤلف روماني اسمه هيجاينوس. في كتابه - Fabulae (حكايات، باللاتينية في الأصل - المترجم)، يروي كيف أن هرقل نفسه قد اغتصب ديانيرا ووعد أن يتزوجها، ولكنها خُطبت لقنطور قتله هرقل. يبدو أن القصة التي رواها بوليتسيانو لمايكل انجلو، جاءت من أوفيد، على افتراض أنها لم تكن باللاتينية التي لم يتقنها تلميذه بل بلغة توسكاني. على أي حال، ثمة عذر لخلط كونديفي أو لمايكل انجلو اسمي الفتاتين اليونانيتين ديانيرا وهيبوداميا. (غايوس يوليوس هيجاينوس، - Gaius Julius Hyginus، مؤلف وعالم من القرن الأول الميلادي والذي بحسب سويتونيوس، تم تعيينه أميناً لمكتبة بالاتاين. قصد روما من إسبانيا أو الإسكندرية بوصفه عبداً أو ربما أسيرَ حرب وحرره أوغستوس. الموسوعة البريطانية - المترجم)

(٢) بدا مايكل انجلو بالفعل وكأنه قد استعار شكلًا وشعوراً بالتشريح من أحد أفضل أعمال برتولدو، وهو نصب برونزي صغير للبطل الإغريقي بيليروفون وهو يروض بيغاسوس.



تفصيل من «الصليب»، ١٤٩٢ تقريباً - ١٤٩٤

الفصل السادس

بييرو دي مديجي والهروب إلى بولونيا

«قرأ مايكل انجلو على المنوال نفسه، وبمثابرة واهتمام عظيمين، الكتابين المقدسين، العهد القديم والعهد الجديد كلاهما، إضافة إلى كتابات أولئك الذين انشغلوا بدراستهما، مثل سافونارولا الذي كنَّ له مودة قوية، ولا يزال يحمل ذكرى صوته الحي في تفكيره. وأحبّ أيضاً جمال الجسد البشري كمن يعرفه معرفة تامة وحسنة».

آسكانيو كونديفي، ١٥٥٣.

بعد ثمانية عشر شهراً من دخول مايكل انجلو في خدمة آل مديجي نهاية سنة ١٤٩١، توفي برتولدو في فيلا بوجو في كايانو خارج فلورنسا. أشارت رسالة معاصرة إلى أن لورنزو «تأثر كثيراً» بفقده. اليوم اللاحق لوفاة برتولدو، التاسع والعشرون من كانون الأول، تعرض لورنزو إلى نوبة من مرضه المزمن. في التاسع عشر من كانون الثاني، رُويَ أنه لم يخرج من بالاتسو مديجي لمدة اثنين وعشرين يوماً. في الأسبوع الثالث من شباط، تعافى قليلاً وبدأ بالعمل والعبث هنا وهناك، لكن في الثامن والعشرين من شباط، انتكس.

وبذلك، لم يتمكن لورنزو من المشاركة في الاحتفالات العامة بمناسبة أعظم إنجاز في حياته، تكريس جيوفاني ابنه الأوسط كاردينالاً. كان هذا من بين مجمل انتصارات لورنزو، الحدث الذي كانت له عواقب هي الأبعد مدى؛ لأن جيوفاني أصبح كاردينالاً، وبابا في آخر المطاف، ومعه تحول آل مديجي إلى أحد السلالات الحاكمة في أوربا.

في سنة ١٤٨٩، أقنع لورنزو البابا انوسينت الثامن بتكريس جيوفاني ذي الثلاثة عشر عاماً كاردينالاً شماساً، والسبب إلى حد كبير أن البابا كان مديناً لمصرف آل مديجي بمبلغ عظيم من المال. يعد هذا التعيين فضيحة حتى بمقاييس القرن الخامس عشر، ونفّذه البابا على أساس تفاهم مفاده أن يبقى سراً (اتفاقية سرعان ما نقضها لورنزو المبتهج). والآن قد حان الوقت لتكريس جيوفاني. استلم الشاب، في السادسة عشرة حينها، قبعة الكاردينال في العاشر من آذار. سمع في اليوم اللاحق قداساً في الكنيسة، وقدم له مجلس الحكم «ثلاثين حملاً من الذهب نقلها الحمالون» تمكن لورنزو من الظهور في مأدبة احتفالية في صالة بالاتسو مديجي، حيث استضاف جيوفاني كبار مواطني فلورنسا والوجهاء الأجانب. لا بد وأن مايكل انجلو قد شهد هذه الأحداث، التي أثّرت على حياته بعمق وعلى مستقبل فلورنسا.

في الثامن عشر من آذار، ذهب لورنزو إلى فيلا خاصة به في كاريجي بصحبة بوليتسيانو وأصدقاء مقربين آخرين، وبدا لمدة وجيزة أنه تحسن قليلاً. أخبر بوليتسيانو أنه إذا لم يمت، سيكرس حياته للشعر والدراسة، وأجاب الشاعر أن مواطنيه الفلورنسيين بالكاد سيسمحون بذلك. على أي حال، في الساعات المبكرة من التاسع من نيسان، توفي لورنزو عن عمر الثالثة والأربعين. حُمل جثمانه إلى دير سان ماركو، ودُفن في اليوم اللاحق في دير سان لورنزو. بحسب كونديفي «عاد مايكل انجلو إلى بيت أبيه، وقد غلبه الحزن على وفاة لورنزو حتى إنه لم يسعه حقاً أن يفعل أي شيء لعدة أيام».

كان سيعمل مع آل مديجي لمدة طويلة من بقية حياته، لكن - بناءً على رواية كونديفي - لم يشعر مايكل انجلو بنفس الحب والإعجاب تجاه أي فرد آخر من العائلة. كما رأينا، لم يرد للأجيال أن تعرف أنه كان صانعاً عند غيرلاندايو، ولكنه أراد أن يعلن عن حقيقة أنه تعلم من لورنزو. كان الرائع شخصية أب، مُرضٍ بطرق عدة أكثر من الأب الذي توفر له في الواقع. كُتبت رسالة في السابع من نيسان سنة ١٤٩٢ - أي قبل وفاة لورنزو بيوم واحد فقط - بخط رجل في الخامسة والعشرين من العمر، اسمه نيكولو براجو غويجارديني إلى عمه بييرو غويجارديني (أب المؤرخ فرانجيسكو غويجارديني) - كشفت درجة من الذعر بشأن الانقضاض على خطيئة اللواط.

وصف نيكولو كيف أن سافونارولا، ووعاظًا آخرين قد تنبأوا بيوم دينونة كارثي للمدينة إذا ما سُمح للواط بالاستمرار. أصاب لورنزو القلق من انهيار بعض من هيكل كنيسة فلورنسا قبل يومين بعد ضربة صاعقة. على ما يبدو، رأى هذا بوصفه فألاً لموته هو، ونيكولو براجو غويجارديني فهمه على أنه إشارة حريق وكبريت محدقين. «بعث الرب هذه البلية لكي نتوب عن خطايانا، ولا سيما اللواط، الذي يريد منا التخلص منه، وإنه بين

الآن وشـهر آب، إذا لم نصحح أنفسنا، ستغطي تلك الشوارع الدماء... إلى هذا الحد نحن خائفون، ولا سيما أنا. ليساعدنا الرب».

من الواضح أن بعضاً من حكام المدينة قد انتابهم الشعور نفسه. في الثالث من نيسان، قُبض على عشرين شاباً على يد أوتو دي غارديا (الحراس الثمانية بالإيطالية في الأصل - المترجم)، وهو جهاز قضائي أعلى مسؤول عن النظام العام «جميعهم من عوائل جيدة»، بحسب نيكولو. أحد هؤلاء، شاب لقبه مانجينو، أُدرج ضمن رجال آخرين ممن لاطوا به، شخص اسمه «السيد أنيولو دا مونتيبولجيانو» أي بوليتسيانو. ثم جاءت موجة تمشيط الحانات، حيث تم اعتقال أي أحد بصحبة صبي.

كان اللواط شائعاً في فلورنسا بشكل مذهل. المؤرخ مايكل روك الذي بحث في هذا الموضوع بحثاً مكثفاً، أثبت أنه «في أواخر القرن الخامس عشر، بحلول الوقت الذي يبلغ شباب فلورنسا فيه عمر الثلاثين، على الأقل واحد من اثنين منهم قد تورط في اللواط أمام هذه المحكمة فقط، وبعمر الأربعين، وُجهت التهم على الأقل إلى اثنين من كل ثلاثة رجال».

انتاب الفلورنسيين قلق بالغ بشأن هذه المسألة، كما توحي رسالة نيكولو غويجارديني. أدان الوعاظ اللواط على نحو منتظم، واعتقدوا أن غضب الرب سيحل بالمدينة من جرّائه. بلغ القلق العام ذروته بشأن هذه المسألة عند إطلاق مؤسسة فريدة من نوعها: مكتب الليل، ويتألف من فريق من القضاة التزموا بالتخلص من اللواط. تم التبليغ عن لوطيّ فلورنسا في القرن الخامس عشر أمام شرطة مكتب الليل أو بلّغوا عن أنفسهم لكي يتفادوا العقوبات.

الفلورنسيون، مثلهم مثل معظم البشر في جميع الأزمنة، واجهوا مشقة قليلة في التعايش مع التناقضات الشديدة بين معتقداتهم وسلوكهم. كان اللواط مثيراً للتقزز، ولكنه كان في الوقت نفسه واسع الانتشار في الحياة اليومية. يبدو أن فلورنسيّ العصور الوسطى وعصر النهضة وكأنهم حقاً قد اتبعوا نظامين في آن واحد. من جانب، كانوا مسيحيين أتقياء وآمنوا بأن الجماع المثلي خطيئة. ومن جانب آخر، اتبعوا طيلة معظم الزمن شيئاً أشبه إلى حد كبير بالنظام الأخلاقي الروماني القديم، حيث لم تحمل أي من هذه الفعاليات وصمة عار على الإطلاق، أو بالأحرى، الأمر المعيب يقع على الطرف السلبي في جميع الأنشطة الجنسية، بغض النظر عن جنس المشاركين. المحصلة كانت موقفاً ملتبساً عن هذا الموضوع. من الناحية الرسمية، أُدين اللواط وتعرّض مرتكبوه لغرامات خيالية. ومن ناحية الممارسة، تعرض المتهمون إلى عقوبات خفيفة، إذا حدث ذلك، باستثناء فترات التوتر غير الاعتيادية - مثلاً، بعد وفاة لورنزو مباشرة.

ليس هناك معلومات مؤكدة عن حياة مايكل انجلو الجنسية في هذا الوقت أو أي وقت

آخـر، إلا أنـه من الواضح أن النشـاط الجنسي المثلي كان يحيط به من كل جانب. في سـنوات ١٤٩٢ و١٤٩٤ و١٤٩٦، أدين شـاب اسـمه آندريا، يعمل في ورشة غيرلاندايو، أمام أفراد شرطة مكتب الليل. قيل إن رسـاماً اسـمه جيليو قد لاط به مع تغاضي أمه، وأبيه الذي كان حائكاً، ويُدعى فيورافانتي. في سـنة ١٥٠٢، أُدين الرسـام بوتيجيلي، وهو زميل أكبر بالعمر وأحـد معـارف مايكل انجلو، أيضـاً أمام أفراد شرطـة مكتب الليل؛ لأنـه كان لديه حبيب شاب. ثمة إشاعات حتى بشأن لورنزو - مع أنه مشهور بعلاقاته مع الجنس المغاير.

*

كانت مشاعر مايكل انجلو تجاه بقية عائلة مديجي أكثر غموضاً مع أنه حزن بإخلاص على لورنزو. وكان ذلك هو الحال، ولا سيما مع ابن لورنزو ووريثه بييرو (١٤٧٢ - ١٥٠٣). ثمة تقييم قاسٍ لبييرو في كتاب كونديفي: «ورث منصب أبيه، لكن ليس مواهبته»، وكان «وقحاً ومستبداً» وأدت به رذائله إلى أن يطرد من فلورنسا بعد مجرد سنتين ونصف من حكمه.

تلـك كانـت أحد النقـاط التي يضع عنها تيبيريـو كالكاني تعليقـاً في الهامش «أخبرني أنه لم يقـل شـيئاً كهذا أبداً». على أي حال، ذلـك الرأي المتعلق ببييرو كان أمـراً متعارفاً عليه في فلورنسـا. نكران مايكل انجلو إشارة للقلق الذي كانت علاقته مع آل مديجي لا تزال تسببه له بعد سبعين سنة.

توحي إشـارات أخرى إلى أن مايكل انجلو كان عضواً بارزاً في حاشـية بييرو دي مديجي الشـاب بادئ ذي بدء. أكد فاسـاري أن بييرو عامل مايكل انجلو «بمودة عظيمة»، يبدو أنه كان محل تقدير بسـبب فهمه للنحت الكلاسـيكي، وبسبب مواهبه الجلية والمذهلة، قيِّض له أن يكون بديلاً ملائماً لبرتولدو ليكون مستشـاراً لشـؤون مجموعة مديجي الفنية. دأب بييرو على القول: إن لديه رجلين مذهلين تحت إمرته: مايكل انجلو وسائس إسباني.

يبـدو ممـا قاله مايكل انجلو لكونديفي كما لو أن بييرو لم يكن الوحيد الذي أثار السـائس إعجابـه والـذي كان جمال جسـده «رائعاً». كان «مرنـاً وقوي البنية وتمتع بنشـاط كبير حتى إنـه عندما امتطى بيـيرو جواده بأقصى سرعة، لم يتقدم عليه ببوصة واحدة». مشـاة كهؤلاء، ممـن كان مـن المتوقع منهم أن يعدوا إلى جانب سـادتهم في رحلات طويلة، كانوا من بين قلة من الأفراد الذين لديهم نمو عضلي رياضي اسـتثنائي. عُرض في منحوتات ولوحات مايكل انجلـو لرجـال عراة. كان لـه أن يكون ديفيـد أو آدم على قيد الحياة. مكث جسـده في ذاكرة مايكل انجلو بعد نصف قرن على رؤيته.

من المؤكد تقريباً أن هناك علاقة بين مايكل انجلو وبييرو أطول بكثير من «بضعة شهور» التـي يذكرهـا كونديفي. في الحقيقة، ربما عـاد مايكل انجلو إلى بـلاط آل مديجي سريعاً بعد

الانتهاء من انتقال السلطة. ومن الواضح أنه نال مكانة في النظام الجديد. للمرة الأولى، يلاحظ لودوفيكو بوناروتي ملاحظة تامة أهمية ابنه في البلاط، وبلغ به الحال أن ينفق مالاً ليضمن أنه يبدو بهيأة حسنة كفاية.

بعد أن خفّ حزن مايكل انجلو على موت لورنزو، كتب كونديفي «اشترى مايكل انجلو قطعة كبيرة من الرخام، كانت ملقاة طيلة سنوات عرضة للريح والمطر ونحت منها هرقل». يوحي هذا بوضوح أنه أنجز هذا النحت من تلقاء نفسه، لكن فكرة تنفيذ مايكل انجلو لنحت هائل كهذا، وهو يأمل أمر ما، من أجل رضاه الخاص، غير محتملة. كان ارتفاع العمل سبعة أقدام وسبعة بوصات. إلا أنه من المعقول أن النحت كان موقفاً من قبل حاكم فلورنسا الجديد. كان هرقل رمزاً مدنياً للشجاعة والثبات، خليفة ملائماً لتكليفات آل مديجي السابقة من دوناتيلو إلى منحوتات «ديفيد» و «جوديث»، والتي كانت مضامينها متشابهة. انتصبت تلك الأعمال في باحة بالاتسو مديجي، ومن المحتمل أن الموضع المقصود لعمل مايكل انجلو «هرقل» كان الشيء نفسه.

تمثل صياغة نص كونديفي كشفاً وهو يتذكر هذا الأمر. توضح من أين جاء الرخام - كان من الشاق العثور على قطعة كبيرة من الرخام كهذه، وتستغرق وقتاً طويلاً لكي يتم إخراجها من المقلع على وجه خاص، ولذا ربما حصل عليها من مكان ما يخزن مواداً، مثل باحة أوبرا ديل دويمو «بالإيطالية في الأصل وتعني إشغال الكنيسة - المترجم» (حيث القطعة التي ستصبح نصب «ديفيد» كانت ملقاة هناك قبل ذلك). لا بد وأن التكليف، بكلمة أخرى، قد جاء من شخص ثري وقوي مثل حاكم فلورنسا الجديد، بييرو دي مديجي، لكن مايكل انجلو لم يشأ أن يفصح عن ذلك - ربما لأنه نسّق بعد هروب بييرو على نحو غير مخلص نوع ما، لكي يمتلك عمه النصب ثانية ولن يعيده لآل مديجي أبداً[1].

في أثناء عمل مايكل انجلو على هرقل الرخامي «كان الثلج يتساقط بغزارة في فلورنسا، وأراد بييرو دي مديجي ... لكونه شاباً، أن يصنع نصباً من الثلج في منتصف الباحة، فتذكر وأرسل بطلب مايكل انجلو وأمره أن ينفذ النصب». يبدو هذا دليلاً قاطعاً على سذاجة بييرو دي مديجي، وهو يطلب من فنان عظيم أن يصنع رجلاً ثلجياً[2].

---

(١) في الحادي عشر من آب سنة ١٤٩٥، مثل فرانجيسكو بوناروتي أمام السينداجي- أوصياء تم تعيينهم من أجل الإشراف على بيع عقار يعود لآل مديجي. أقسم أن نصب هرقل الرخامي كان ملكية ابن أخيه وتم تسليمه إليه. تقول الوثيقة إن مايكل انجلو- اسمه غير مذكور - كان ابن فرانجيسكو، وهذا خطأ مفهوم؛ لأن فرانجيسكو بوناروتي كان رئيس العائلة وكان في موقع الحدث في أورسانميكيلي (Orsanmichele كنيسة في فلورنسا - المترجم) حيث تم البيع، ولأنه في هذا المكان أيضاً؛ أجرى معاملاته التجارية الصغيرة الخاصة بتصريف العملة.

(٢) انهيار الثلج الغزير قد حصل بالفعل. يصفه لاندوجي في مذكراته ليوم العشرين من كانون الثاني سنة ١٤٩٤ وهو يوم القديس سيباستيان «كانت العاصفة الثلجية الأشد في فلورنسا التي بوسع الشيوخ الأحياء أن يتذكروها».

على أي حال، ربما لم يكن هذا استغلالاً طائشاً لموهبة مايكل انجلو قدر ما يبدو عليه الأمر. كانت تلك المنحوتات الثلجية تقليداً فلورنسياً، على الأقل حين يتساقط الثلج بما يكفي. يروي لاندوجي الصيدلاني الذي دأب على الكتابة في مفكرته أنه بعد عاصفة استثنائية أخرى في كانون الثاني سنة ١٥١١، امتلأت المدينة بمعرض خارجي للمنحوتات الثلجية، ومن «ضمنها الأسود الثلجية» و «الشخوص العارية» التي أنجزها «أساتذة ماهرون».

مما يبعث على الحزن، يبدو أن نحت مايكل انجلو «هرقل» الرخامي قد ذاب أيضاً، إذ تآكل بفعل المطر في حديقة فونتنبلو. وبذلك، فُقِد ويتعذر استرداد أحد الأدلة الجوهرية عن تطور مايكل انجلو بوصفه فناناً – «هرقل» كان عمله الأول المنحوت من الحجر بالحجم الكامل. من المستحيل أن يجزم المرء بيقين كثير كيف بدا النحت، ولكن لا بد وأنه كان فخماً وكلاسيكياً.

في البلاط، بحسب فاساري، حلَّ مايكل انجلو محل أستاذه الراحل برتولدو مستشاراً لشؤون الآثار القديمة وشرائها «قيل إن بييرو دي مديجي الذي ورث أبيه لورنزو، غالباً ما دأب على طلب مايكل انجلو الذي كان حميمياً معه طيلة سنوات عدّة، حين أراد شراء أعمال قديمة مثل القمو والأحجار المنحوتة».

يتكون انطباع لدى المرء أن مايكل انجلو انتقل من شخص محمي إلى صديق في البلاط. يتناغم هذا مع ما يعرف عن سلوك بييرو في ذلك الوقت. كان هناك غياب للسعادة بين أقطاب التجارة في فلورنسا، سببها ميل بييرو إلى الاعتماد على خدمه والمقربين منه. كان لدى مايكل انجلو استعداد تام لينضم إلى دائرة بييرو لكونه موهوباً وشاباً وفقيراً. وعليه، أقام مايكل انجلو في بلاط بييرو لسنتين إضافيتين، ولكن هناك سبب يدفع للاعتقاد بأنه كان يستمع إلى همسات منشقّة ضد «مدير المحل» الجديد هذا من آل مديجي.

*

كان هرقل ذكراً عارياً فريداً من نوعه – ضخماً ومفتول العضلات. نحت مايكل انجلو اللاحق كان لجسد عارٍ من نوع مختلف، المسيح على الصليب. أشار كونديفي إلى أن هذا العمل جاء نتيجة رد لصنيع (نصب «الصليب» نُفِّذ بوصفه صنيعاً لرئيس دير سانتو سبيريتو في فلورنسا). في الحقيقة، ربما كان أحد نتائج موقع مايكل انجلو في بلاط آل مديجي.

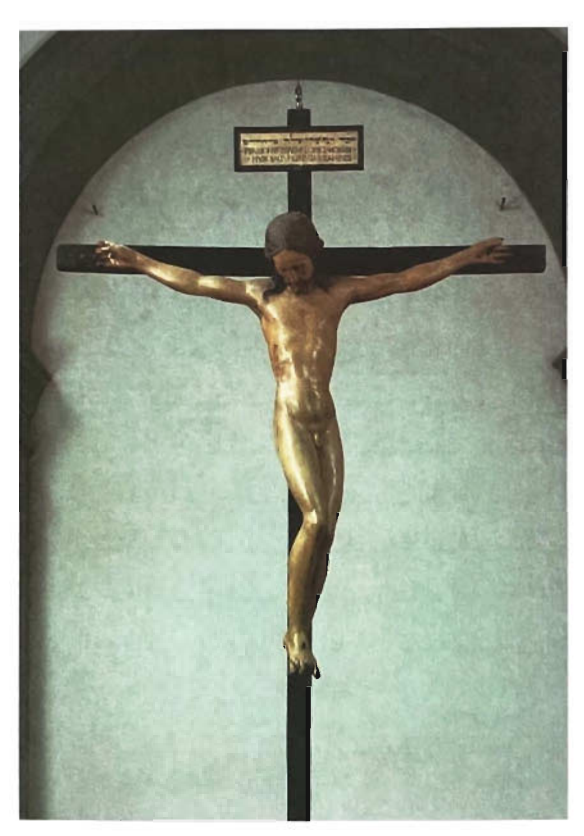
أشرف لورنزو على تشييد موهف كنيسة سانتو سبيريتو إلى الجنوب من آرو (الموهف غرفة المقدسات وملابس الكهنة في الكنيسة – المترجم). في الحقيقة إنها البناية الناجية التي

استمرت العاصفة أربعاً وعشرين ساعة، وكتب لاندوجي أنه «كانت هناك كمية هائلة بمكان حتى إنها استغرقت أياماً لكي تذوب، في حين كان الصبيان يصنعون أسداً ثلجياً. في الحقيقة، تلك الجبال بقيت أسبوعاً».

توفـر أفضـل فكرة عن ذوق لورنـزو المعماري الكلاسـيكي الوقور. كان الموهـف جزءاً من مشروع إعادة بناء فلورنسـا بأسلوب آل مديجي، التدريجي وعبر الضغط على روافع السلطة الخفية.

تبـع بيرو دي مديجـي خطى أبيه لكي يصبح عضواً في اللجنة المشرفة على أعمال البناء في سـانتو سبيريتو في آذار سـنة ١٤٩٣. من المحتمل أن التكليف بنحت «الصليب» حصل بعد ذلك، وأن بيرو اقترح أن ينحته مايكل انجلو.

كانت منحوتات الصلب بالحجم الطبيعي تقليداً فلورنسياً. نحت برونيليسكي ودوناتيلو عيّنات في إطار التنافس مع بعض. وفي مدة مقاربة جداً، نفَّذ جوليانو دا سـالغانو - معماري موهف سانتو سبيريتو - وأخوه انتونيو سلسلة من تلك النصب لكنائس مختلفة. كان مايكل انجلو يتنافس مع كبار الجيل السابق، ولم يتضح هذه المرة فيما إذا كان الأفضل.



الشكل ١ : الصليب، ١٤٩٢ تقريباً - ١٤٩٤

نحت «الصليب» لمايكل انجلو في كنيسة سانتو سبيريتو غليظ وليس عملاً كلاسيكياً كلية. ولهذا السبب، تم التغاضي عنه بلا ريب طوال قرون بوصفه عملاً لمايكل انجلو، وحدِّدت هويته ثانية فقط في ستينات القرن العشرين[1]. الانطباع الأول أن هناك أمراً ما خاطئاً على نحو مزعج يتعلق بنِسبه: منطقة الخصر استطالت بشكل غريب والرأس كبير بإفراط. ربما كانت تلك التشوهات محاولة للتكيُّف مع النظر إلى النحت من الأسفل. فاساري الذي يعرف العمل معرفة حسنة، وصف نحت «الصليب» على أنه «وُضِع فوق الفسحة الهلالية الخاصة بالمذبح العالي»[2]. لكن نحت «الصليب» يتحسن مع معرفته عن كثب. الصفات التي تجعله جديراً بمايكل انجلو تتمثل بنحت القص الصدري، ودقة عضلات البطن والساقين. ربما أخطأ الفنان الشاب في حسابات أثر النحت، فبدلاً من نحت يتمتع بتأثير على مبعدة، أنجز عملاً يُقدَّر عن كثب.

يتلاءم شكل مايكل انجلو الخشبي بشكل حسن مع الوصف الذي وضعه غيرولامو سافونارولا في عمل كتبه بعد نحت «الصليب» بسنة أو سنتين. أطروحة الراهب الدومنيكاني عن حب عيسى المسيح (١٤٩٢) قدمت صورة بالكلمات عما يملكه المسيح من «إحساس باللمس نبيل ورقيق»، ولكونه حساساً للغاية تجاه الألم - مثل سافونارولا - إلى حد أن «وخزة صغيرة جداً كانت مؤلمة جداً بالنسبة إليه». كرس سافونارولا محرقة الأباطيل مثل لوحات ومنحوتات العري، إلا أنه كان حساساً ومشاهداً معجباً بالفن الديني.

شكّل التشخيص البصري المفصل للأجساد والمشاهد المقدسة جزءاً من ورع العصور الوسطى المتأخرة. المتصوفة الإنكليزية مارجري كيمب من كنغ لين (١٣٧٣ تقريباً - وما بعد ١٤٣٨) وُهِبت «ظهوراً» لآلام المسيح في أثناء حجِّها، بدت وكأنها ترى «جسده القيِّم وقد مزقته وأنهكته البلايا، مليئاً بالجراح أكثر من ثقوب بيت الحمام... يداه الجميلتان وقدماه الرقيقتان مسمّرتان إلى شجرة جافة». نحت «الصليب» في سانتو سبيريتو محاولة شبيهة بتخيّل ما كان عليه الأمر عند النظر إلى المسيح في مشهد الصلب بطريقة أكثر كلاسيكية، مع قليل من التشديد على الدم وأكثر منه على واقع التشريح. كانت وسيلة درامية لتركيز اهتمام الناظر وأفكاره.

اتبعت مواعظ سافونارولا أساليبَ مشابهة، بدا بعض منها مغالىً فيها بلا ريب بعد

(١) ربما مع الحداثة يتمكن المرء أن يتصور أن مايكل انجلو قد أنجز عملًا غريبًا من الناحية التشريحية مثل هذا. لا يزال بعض الباحثين مرتابين بشأن نسبة العمل له، لكن توازن الرأي يميل لصالحه.
(٢) موضعه الحالي في الموهف عالياً أيضاً، لكن الانطباع الذي يثيره لا يزال غير مريح.

٥٠٠ سنة. توفر ملاحظاته المتعلقة بمواعظه عن الصوم الكبير لسنة ١٤٩١، وهي سلسلة قدمها في كنيسة فلورنسا أمام رعية غفيرة، إشارة لأساليبه الخطابية «خُذْ الصليب {في هذه اللحظة} وارفعه عالياً واصرخْ الرحمة!»، «خُذْ مسماراً من الصليب ودعْ يده {المسيح} تهبط واصرخْ يا إلهي!»

استعان كثير من مشاهير الوعاظ في إيطاليا القرن الخامس عشر بأساليب مثل تلك، لكن سافونارولا كان غير مألوف في قرب العلاقة التي زعمها مع المسيح. في عظته يوم الأحد الموافق العشرين من آذار لسنة ١٤٩١ والتي ألقاها في كنيسة فلورنسا أمام رعية كبيرة، أعلن «أؤمن بأن المسيح يتكلم من فمي»، بعد ثلاث سنوات ونصف، هرب بييرو دي مديچي وأُرسي دستور جمهوري أكثر حيوية، أجرى سافونارولا حواراً عمومياً مع المسيح في عظته يوم الأحد الموافق الحادي والعشرين من كانون الأول لسنة ١٤٩٤. سأل سافونارولا الرب عن سبب اهتمامه الاستثنائي بالفلورنسيين وهو الراهب المولود في فيرارا. «أي شأن يهمني بوعظ حكومة فلورنسا؟» كان جواب المسيح أن سافونارولا قد تم اختياره بوصفه أداة متواضعة لكي تصبح فلورنسا عبرها مدينة روحية، وذكَّر الراهب بصلبه «وهكذا سيكون الأمر معك وليس خِلافه»، وحقاً، بعد أربع سنوات، لم يُصلب سافونارولا، ولكنه أُعتقل وعذِّب وشُنِق ثم حُرِق جسده أمام بالاتسو ديلا سينيوريا (قصر الحكومة - المترجم).

قبل ذلك، توفر لمايكل انجلو كل سبب لكي يولي اهتماماً شديداً لما قاله سافونارولا. أورد كونديفي أن مايكل انجلو كانت «لديه مودة قوية» لكتابات سافونارولا، وأنه بعد نصف قرن، كان الفنان لا يزال يسمع «الصوت الحي» للراهب يتردد صداه في ذاكرته. ناضل سافونارولا من أجل مسيحية مركزها العلاقة الشخصية مع المسيح. سواء أأصبح مايكل انجلو واحداً من النادبين أو البكاءين كما سمِّي اتباع الراهب المخلصين أم لا، كان هذا أسلوبه المتعلق بالإيمان وربما أصبح أقوى وهو يتقدم بالعمر.

*

في أوائل تسعينات القرن الخامس عشر، أصبح النحات اللامع الشاب والواعظ الدومنيكاني المثقف ذو الحضور الكاريزمي كلاهما، على الرغم من أن ذلك يبدو غريباً، عضوين في دائرة آل مديچي؛ لأن موهبتهما قد رُصِدت بناءً على قدراتهما الاستثنائية. كان سافونارولا يعظُ في دير سان ماركو صيف ١٤٩٠، ربما بعد وصول مايكل انجلو بقليل.

أصبح المفكرون البارزون في بلاط مديچي معجبين متحمسين للواعظ ومن بينهم مرشد

مايكل انجلو الأدبي بوليتسيانو وبيكو ديلا ميراندولا الذي حثّ لورنزو على أن يطلب من رؤساء سافونارولا نقله إلى فلورنسا. شعر بيكو بشعر رأسه يقف حين سمع إحدى تنبؤات سافونارولا الكارثية بمصير مشؤوم.

يبدو تقرّب آل مديجي من سافونارولا مثيراً للسخرية بنظرة استعادية؛ لان لورنزو سرعان ما أصبح هدفاً شخصياً لخطب الواعظ النارية. بدا سافونارولا عند إدانته جميع الطغاة، وكأنه قد أغضبته بشكل خاص سمات المنجز الكلي المتعدد المواهب بحد ذاتها، تلك التي أبهرت الأجيال اللاحقة. استهدف ميل لورنزو نحو التفوق، الذي كان عليه أن يكون الأفضل في أي ميدان يختاره - الشعر، والمبارزة بالرمح، والفلسفة، وسباق الخيل.

إلا أن سافونارولا كان في البدء واعظاً ملهَماً وحلية في الحياة الفلورنسية. على ما يبدو، بقي على مسافة من أسرة آل مديجي - زُعِم أن لورنزو تذمر من أن «راهباً أجنبياً قد جاء ليسكن في منزلي ولم يأتِ حتى لزيارتي» - لكنه حضر لحظة احتضار لورنزو، وكانت علاقته مع ابنه بييرو علاقة طيبة.

ليس غريباً ولا مفاجئاً كما يبدو الأمر بأن سافونارولا كان في البدء تحت حماية آل مديجي، في آخر المطاف، كان لورنزو وفلاسفة بلاطه مؤمنين مسيحيين كما كان الجميع حقاً في فلورنسا القرن الخامس عشر (باستثناء أقلية صغيرة من اليهود الذين تسامح معهم آل مديجي، لكن لم يتقبّلهم أولئك الأكثر ورعاً). كان الوعظ نوعاً من التسلية وتجربة آسرة - قد تستغرق خطبة سافونارولا ساعتين أو ثلاث. كانت الفلسفة وعلم اللاهوت موضوعين مثيرين؛ لأنهما عالجا الأمور الأكثر أهمية: طبيعة حياة الإنسان، وعلاقته مع الرب.

اهتمام شخصيات مثل بيكو ديلا ميراندولا وفيجينو بالتيارات الباطنية للفلسفة القديمة مثل الأفلاطونية الجديدة (لأنها جزئيا بدت وكأنها طريقة للتوفيق بين الفلسفة الكلاسيكية مع المسيحية). وللسبب نفسه - لأنهم كانوا متحمسين للأفكار - كانوا سريعي التأثر بالدراما الفكرية لصوفية سافونارولا الألفية. إلا أن الأمر الحداثي المتعلق بهم لم يكن بصدد ما كانوا يفكرون به كثيراً، بل لكونهم مدركين لنطاق واسع من الاحتمالات: سوق أفكار.

عقد حوار في كنيسة فلورنسا في الثاني والعشرين من حزيران سنة ١٤٨٩، أي قبل يوم من عيد القديس يوحنا المعمدان. كان الخصمان الرئيسان هما الدومنيكان والفرنسيسكان، وكان لكل منهما الريادة الفكرية في الطائفتين. موضوع الحوار كان الخطيئة - وبدقة أكثر، من حمل المسؤولية عن وجودها؟ هل هو آدم الذي أخطأ عبر عصيانه في جنة عدن؟ أم إنه الرب الذي كان في آخر المطاف كلي القدرة، وخلق العالم وكل ما فيه، بما في ذلك الخطيئة؟



الشكل ٢ : بورتريه سافونارولا، بعد سنة ١٤٩٨

كان الجـدل جذاباً بمـكان توجـب معه عـلى لورنزو أن يعيـده في بالاتسـو مديجي بعد أسبوع، في الثلاثين من حزيران. كان من ضمن الحضور، مفكران أكاديميان ومفكرو أسرة مديجي: بوليتسـيانو وفيجينو وبيكو ديلا ميراندولا. كان في الأساس حوار طاولة مستديرة قُدِّمت فيه مجمل أطياف الآراء اللاهوتية والفلسفية.

تربـص بالحوار في قصر لورنزو سـؤالٌ تسـبب في آخر المطاف بانقسـامات هي الأعمق في ذلـك العـصر. كان موضـوع الجـدل: أي نوع من الكائنـات هو الإنسـان: مخلوق خرج مـن الجنـة، معتمدًا على رحمة الرب بأمـل الخلاص، أو كما جادل بيكـو، مكتمل وقادر على التسـامي نحو السـماء عبر جهده الخاص ليكون فاضلاً، وقد خُلِـق على صورة الإله؟ تلك كانت أمور بالغة الأهمية لمايكل انجلو ومعاصريه - وجوهرية بالنسبة إلى فنان أنجز صوراً لكل من الإنسان والرب.

*

في التحليـل النهائـي، اعتمدت سـلطة آل مديجي على القبول، ليس مـن الناس عامة بل مـن رؤوس القبائل الفلورنسـية، القلـة الحاكمة التي لاقوا قبولاً منها. منـذ البداية، ارتاب كثير من هؤلاء الرجال بشـأن بييرو دي مديجي. سانده بعضهم ومال بعضهم الآخر لتغيير ولاءاتهـم إلى الرجال الأكثر عمـراً والأكثر تجربة من الفرع الأكثر شـباباً من عائلة مديجي، لورنزو وجيوفاني دي فرانجيسـكو دي مديجي، وهـم سـلالة الأخ الأصغر لكوسـيمو دي مديجي، لورنزو، العم الأكبر للورنزو الرائع.

بعد عدة سنوات، نجد مايكل انجلو في علاقة عمل ورعاية متأزمة مع لورنزو دي بيير فرانجيسكو. من المحتمل، أن مايكل انجلو قد تقرّب منه حينها في سنتي ١٤٩٣ و١٤٩٤ تلاشت أي ثقة كانت لديه بالنظام حين واجه بييرو الشاب المتعجرف بعد سنتين من تسنمه السلطة، الأزمة السياسية الأسوأ التي ضربت إيطاليا في قرن من الزمن.

في سـنة ١٤٩٤، اضطرب توازن السياسـة الإيطالية على نحو مميت ودائمي، وتمخضت عنـه نتائـج نظـرت فيهـا الأجيـال اللاحقة إلى عـصر لورنزو الرائـع على أنه عصر السـلام الذهبـي. في الحقيقـة، لم يكن الحـال كذلك، كان عـصراً من المؤامـرات والتوتر وتهديدات الحرب كما عاشـها الناس حينها. يكمن فن الحفاظ على النفس الذي مارسـه لورنزو بنجاح في إدارة التوازن بين القوى الإيطالية الخمس: نابولي، وميلان، والدولة البابوية، والبندقية، وفلورنسا.

بعـد وفـاة لورنـزو، بدأت الدول الأوربية الكبرى - ولا سـيما فرنسـا وإسبانيا - التي

اضطربت جراء الحروب والانقسامات الداخلية بالخضوع لسلطة مركزية أقوى. في الوقت نفسه، حوّل التغيير التكنولوجي طبيعة الحرب، إذ أصبح البارود، وبعده المدافع، سلاحاً أساسياً.

انطلقت شرارة التغيير المفاجئ من قرار الملك الفرنسي الشاب شارل الثامن (١٤٧٠ – ١٤٩٨) من أجل تعزيز مطلب قديم بعرش نابولي. شجّعه على نحو طائش السياسيون الإيطاليون، ومن بينهم البابا انوسينت الثامن، ودوق ميلان لودوفيكو سفورتسا الذين تمنوا أن يمنحهم الغزو الفرنسي تفوقاً على أعدائهم.

كان شارل الثامن قصيراً ودميماً، وليس ذكياً على وجه التحديد، وكان يكبر بييرو بسنتين فقط. كانت الدعوة للقتال في إيطاليا فرصة لنيل المجد والإثارة. في الثاني من أيلول سنة ١٤٩٤، عبر جبال الألب مع جيش قوامه ٢٥ ألف جندي – وهو جيش هائل بحسب المقاييس الإيطالية – ومعه مرتزقة سويسريون إضافة إلى مدفع، ذلك الابتكار المثير للقلق. بحلول التاسع من أيلول، وصل إلى مدينة آتسي إلى الشمال من جنوا.

في ذلك اليوم بالذات، احتلت القطعات الفرنسية المتقدمة مدينة رابالو إلى أقصى الجنوب من الساحل الليغوري، تحت إمرة دوق اورلينز الذي كان في إيطاليا منذ تموز. بعد يومين، بلغت أخبار الهزيمة فلورنسا. دوّن لاندوجي على نحو قاتم في مفكرته «هربوا نحو الجبال، وقُتِلوا جميعاً أو تم أسرهم، ونُزع سلاح أسطول ملك نابولي ودُمِّر». حطَّم المرتزقة السويسريون مدينة رابالو.

حتى إن المرء يرتاب فيما إذا تسنى لمخطِّط سياسي بارع مثل لورنزو أن يجابه هزة أرضية كهذه. استجاب ابنه قليل الخبرة بأسوأ طريقة ممكنة. بتشجيع من قبيلة أورسيني الرومانية التي تنحدر منها زوجته وأمه، عقد حلفاً مع نابولي والتزم به على الرغم من كل التحذيرات. وضعه هذا بمواجهة الجيش الأكثر عدداً الذي شوهد في إيطاليا في الذاكرة الحية.

واصل الفرنسيون الزحف جنوباً باتجاه فلورنسا وقبل أن يصلوا – ليس من الواضح في أي وقت بالتحديد – قرّر مايكل انجلو أن يغادر المدينة. أخبر كونديفي قصة غريبة عن اضطراره للهرب. تتعلق القصة بعازف قيثارة، يحبه لورنزو وابنه حباً عظيماً، يسميه كارديري (في الحقيقة، هذا تنويع إيطالي على الاسم، كان يوهانس كورديير، أحد المؤلفين والفنانين الموسيقيين من أصول فلمنكية وكانت موهبته محل تقدير بالغ في إيطاليا).

رأى كارديري هذا حلماً مزعجاً، ظهر فيه شبح لورنزو دي مديجي أمامه، عارياً تقريباً برداء أسود رث، وأمر الموسيقي أن يخبر بييرو «أنه بعد قليل، سيُطارد من منزله ولن يعود

أبداً». أسرَّ عازف القيثارة لمايكل انجلو بالحلم، فحثّه على فعل ما أمر به طيف لورنزو - إلا أن كارديـيري كان خائفاً للغاية. التقى مايكل انجلو بكارديري ذات صباح لاحقاً في باحة البلاتسيو مديجي. بدا اضطراب الموسيقي واضحاً للعيان. ظهر له لورنـزو ثانية في أثناء الليل، ولكمه على أذنه؛ لأنه لم ينفذ أوامره. أقنعه مايكل انجلو هذه المرة بفعل ما أراده الطيف. انطلق كارديري نحو فيلا مديجي في ضواحي المدينة في كاريجي حيث كان يقيم البلاط. قابل بييرو وحاشيته في طريقه بالاتجاه المعاكس على ظهور الخيل، وأخبرهم عن حلمه، إلا أنهم سخروا منه فحسب.

استدعى بييرو سائسيه و «شجّعهم على مواصلة صيحات الاستهجان» من كارديري. ثم «قال مستشار شؤونه المالية الذي أصبح فيما بعد كاردينال بيبيَنا، لكارديري «أنت رجل مجنون. هل تظن أن لورنـزو يفضلك أنت أم ابنـه؟» بعد يومين، هرب مايكل انجلو من المدينة برفقة اثنين من أصحابه، خشية أن يتحقق تحذير طيف لورنزو.

بعض جوانب هذه القصة معقولة. انعكس تهرُّب بييرو وحاشيته الطائش من الواقع في سلسلة رسائل من الشخص الذي ذكره مايكل انجلو بالتحديد، برناردو دوفيتسي (١٤٧٠ - ١٥٢٠)، والذي سمِّي لاحقاً كاردينال بيبيَنا. كُتبت تلك التقارير الهزلية المليئة بالنميمة من معسكر حلفاء فلورنسا، جيش البابا ونابولي، بين الثاني من أيلول والخامس والعشرين من تشرين الأول سنة ١٤٩٤. أوحت أن بييرو ومستشاريه كانوا في حالة إنكار لخطورة الأزمة التي واجهوها. ساعدت تلك الرسائل على تحديد تاريخ هرب مايكل انجلو أيضاً.

لو أن التفصيل بشأن وجود دوفيتسي ومشاركته في السخرية صحيح - من المستغرب أن يخطئ المرء؛ لأن مايكل انجلو عرف هذا الرجل طيلة عقود - وإذن هذا يعني أن الحادث قد حصل قبل مغادرة دوفيتسي لفلورنسا في بداية أيلول (بما أن الفنان قد رحل بحلول الوقت الذي عاد فيه). لذا، بدلاً من الانتظار حتى اقتراب الجيش الفرنسي من المدينة، انسحب مايكل انجلو مبكراً. ربما يرجع ذلك إلى أن مايكل انجلو لم تكن لديه ثقة بقدرات بييرو السياسية إطلاقاً؛ لأنه رآه عن كثب لسنين. لن تكون هذه المرة الأخيرة التي يتنبأ بها مايكل انجلو بكارثة محدقة والخروج منها سريعاً. كان لديه ميل في آخر المطاف نحو العودة أيضاً.

في نسخة تيبيريو كالكاني من كتاب كونديفي، ثمة تعليق بعد قصة كارديري وحلمه «أخبَرني أنه سمع هذا من آخرين، مما يؤكد الحلم، فغادر حين توقع هروب آل مديجي اعتمادًا على أقوال مواطنين مختلفين». تركيبة هذه العبارة مربكة، ربما القصد هو أن مايكل انجلو أكّد حكاية الحلم، لكنه أضاف أن كثيراً ممن تحدث إليهم كان يتوقعون سقوط آل مديجي، وهرب لهذا السبب في الحقيقة.

يبـدو هـذا مقنعاً أيضـاً. لم يتخلَ مايـكل انجلو عـن موقعه في البـلاط، ومصدر دخله، ومدينته الأم بسهولة جراء حلم موسيقي فلمنكي. كانت فلورنسا تعجّ بالتكهنات. لم تكن بحاجـة إلى تدخـل خارق لكي تـرى أن التوقعات كانت مخيفة. كان هنـاك احتمال قوي أن المدينة، أحد أغنى مدن أوربا، قد تتعرض للاحتلال - كما حصل مع راباللو - على يد جيش تشكَّل من الشماليين الذين عدّهم إيطاليو القرن الخامس عشر برابرة.

في منتصف تشرين الأول كأقصى تاريخ، كان مايكل انجلو قد غادر. في الرابع والعشرين من تشرين الأول، استلم نحات فلورنسي اسمه آدريانو، انتقل إلى نابولي، رسالة من أخيه، آماديو في فلورنسا. أورد آماديو أن مايكل انجلو غادر موقعه في حديقة النحت، وذهب إلى البندقيـة من دون سـابق إنذار، وأضـاف أن بييرو دي مديچي قد تعامـل مع فراره على نحو بالغ السوء.

سقط نظام بييرو دي مديچي في الشهر اللاحق. جراء سوء تقدير للمفاوضات مع شارل الثامن، سـلَّم حصون المدينة ومواقعها القوية. هذا أيضاً أغضب الفلورنسين حتى إنه كان عـلى بيـيرو أن يهرب من المدينة، ومرّ بحديقة النحت في سـان ماركو على جواده وخرج من بوابـة سـان غالو. من تلك اللحظة فصاعداً، حاله حـال أبيه، أصبح له لقب: دخل لورنزو التاريخ بلقب الرائع، وبييرو سيئ الحظ (Il Fatuo).

هـرب مايكل انجلو إلى البندقية مع اثنين من أصحابه. إلا أنهما أقاما عدة أيام فقط؛ لأن النقود بدأت تنفد - تحمل مايكل انجلو تسديد الفواتير مما يوحي بأنه كان الشخص الأكبر في المجموعة حين كان في التاسعة عشرة، أستاذ شاب. قرر العودة إلى فلورنسا ولكن كانت بولونيا أبعد نقطة وصل إليها حيث تدخلت الصدفة.

كانت بولونيا من وجهة نظر فلورنسية معاصرة، مثلها مثل البندقية، تقع في بلد أجنبي، عـلى الجانـب الآخر من جبال آبينينـز وتتحدث لغة مختلفة نوع ما، ولهـا تاريخها، وطعامها، وحكومتها الخاصة. الميزة الأشـهر لبولونيا أنها كانت موطن جامعة عظيمة، هي الأقدم في أوربـا (حيـث حصلت التشريحات الطبية أمـام العامة طيلة قرون، وهـذا ما لاحظه مايكل انجلـو باهتـمام). جزء مـن المنطقة التي يحكمهـا البابا - الدول البابوية - هـي عملياً المدينة ومقاطعتهـا بالتحديد التي كانت تحكمها عائلة بنتيفوليو طيلة معظم القرن. طبّقت بولونيا نوعـاً قديـماً من نظام التأشـيرات آنذاك. حـين كان الأجانب يصلـون إلى المدينة لأول مرة، عليهـم المثـول أمام مكتب التأشـيرة (Ufficio della Bulette بالإيطالية في الأصل - المترجم) لكي يحصلوا على ختم الشمع الأحمر الذي وجب عليهم أن يضعوه على أصابعهم

الوسطى. أخفق مايكل انجلو وأصحابه في فعل هذا، وتم اكتشاف ذلك، وخُفِروا إلى ساحة المدينة (Piazza del Comune بالإيطالية في الأصل - المترجم). كان عليهم أن يدفعوا ٥٠ من العملات الصغيرة التي تُدعى بـ البولونيني غرامةً، ولم يكن لدى مايكل انجلو المال اللازم لتسديدها.

في تلك اللحظة، في مأزق محرج، قابل مايكل انجلو مخلِّصاً على هيأة نبيل بولوني اسمه جان فرانجيسكو آلدروفاندي. كان أحد الستة عشر - أي الإصلاحيين الستة عشر، وهو مجلس وراثي أرستقراطي لديه سلطة في المدينة، وعلى صغار الموظفين المسؤولين عن أختام الأجانب.

حين رأى آلدروفاندي مايكل انجلو، أطلق سراحه «ولا سيما حين عرف أنه كان نحاتاً». ذلك التعليق الأخير يوحي بأن آلدروفاندي - الذي كان من المعجبين بالثقافة التوسكانية، وعرف فلورنسا معرفة حسنة - كان على معرفة مسبقة بمايكل انجلو على الأقل بالهيأة والشهرة (ومن هنا، فإن هذا اللقاء ربما لم يكن محض صدفة إطلاقاً). دعا الفنان الشاب لكي يقيم في قصره القريب، وهذا ما علّق عليه مايكل انجلو قائلاً: «لسوء الحظ لديه صديقان لا يستطيع التخلّي عنهما». فأجاب النبيل: «كنت سأحضر وأسافر حول العالم بصحبتك أيضاً لو أنك دفعت فواتيري!» قرّر مايكل انجلو بعد أن اقتنع بهذا أن يتخلى عن رفيقي سفره في وقت الشدة في آخر المطاف. وهكذا، أفرغ جيبيه من النقود التي كانت لا تزال بحوزته وأعطاها لهما، وغادر مع آلدروفاندي.

تبدو الحادثة بمجملها مثل مغامرة - مزحة تقريباً باستثناء الصديقين الذين تم التخلي عنهما ليتدبرا أمرهما بأفضل طريقة ممكنة بعد شحة ميزانية مايكل انجلو. يشعر المرء أن مايكل انجلو كان مسروراً لابتعاده بمفرده عن فلورنسا، وعن عائلته وآل مديجي للمرة الأولى في حياته. حتى حين ظهر بييرو وبلاطه في بولونيا، يبدو أن نحات الأسرة والمستشار المتخصص بالفنون القديمة لم يلتحق بهم. بقي مع راعيه، بحسب كونديفي، في فيلته في غاليريا وهو شارع فخم في مركز بولونيا. آلدروفاندي «قدم له ضيافة عظيمة؛ لأنه سُرَّ بذكائه». طلب النبيل من مايكل انجلو أن يقرأ له كل مساء شيئاً «من دانتي أو بترارك وبين حين وآخر من بوكاجيو، حتى ينام».

يبدو الأمر وكأنه عيش رغيد بل حتى علاقة رومانسية - على الرغم من عدم توفر المعلومات أكثر عن علاقة مايكل انجلو بجان فرانجيسكو آلدروفاندي - لكن ثمة دليل أيضاً يوحي بأن مايكل انجلو قد تعلم من بوليتسيانو أكثر من موضوع معركة القنطور.

أن تقرأ الشعر بصوت عالٍ يستدعي فهماً. كان بكل وضوح مطّلعاً اطلاعاً حسناً وهو في العشرينات من عمره على الكلاسيكيات العظيمة للغاية في اللغة التوسكانية العامية: بوكاجيو وبترارك ودانتي. ولذا، كان في طريقه ليصبح ما كان عليه لاحقاً: فناناً شاعراً.

*

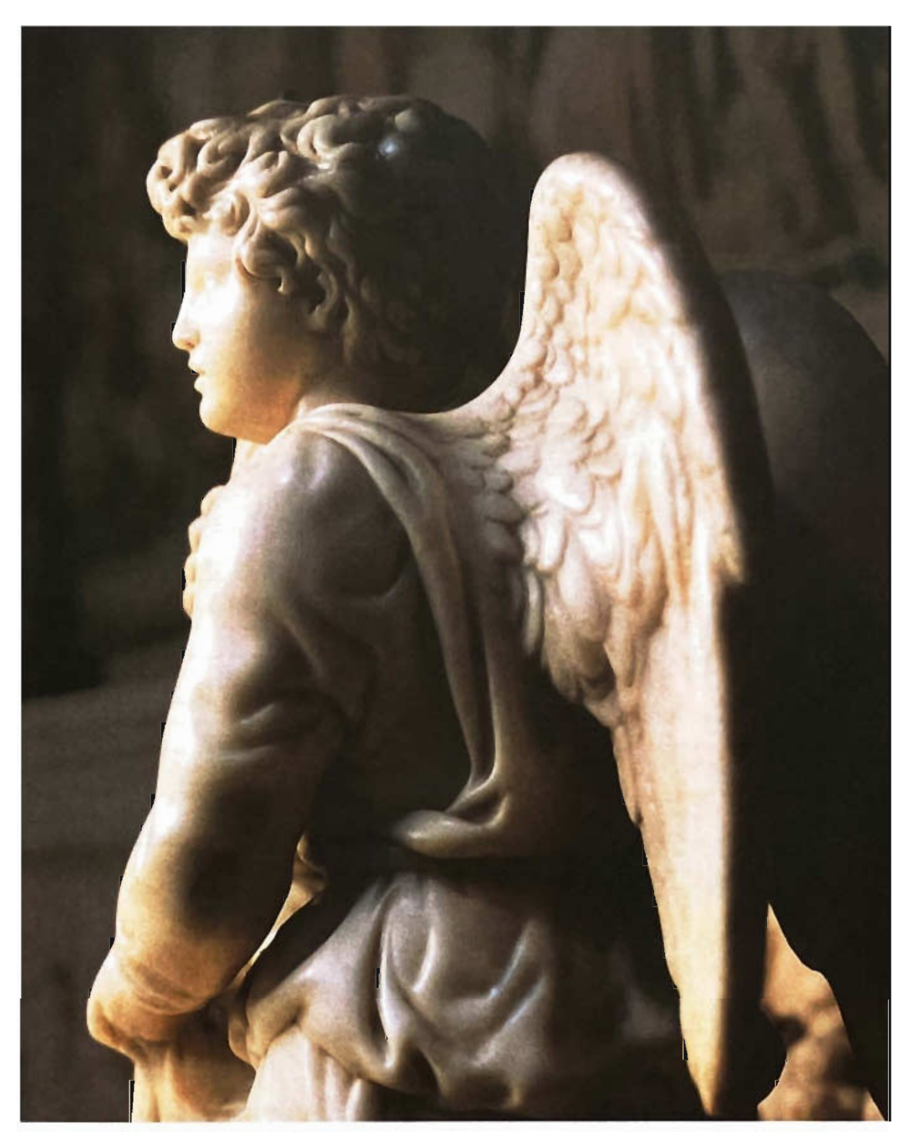
الأعمال الأولى التي أنجزها مايكل انجلو بعد هربه من فلورنسا كانت ثلاثة نصب دينية صغيرة الحجم. توحي الرواية التي في كتاب كونديفي أن هذا التكليف حصل بالصدفة تماماً. في أحد الأمسيات، وبينما كان جان فرانجيسكو آلدروفاندي مع مايكل انجلو في بولونيا، زارا كنيسة سان دومينيك حيث زينة نصب سان دومينيك النحتية الدقيقة كانت لا تزال قيد العمل. كانت بعض الشخوص الرخامية الصغيرة مفقودة من هذه التشكيلة الحجرية المعقدة المعروفة بـ «آركا دي سان دومينيكو» (Arca ضريح أو تابوت حجري، بالإيطالية في الأصل - المترجم).

كان إكمال ضريح مؤسس طائفة الدومينيكان أمراً ضرورياً بالنسبة إلى أتباعه. القديس الذي توفي سنة ١٢٢١، طلب بنفسه أن يُدفن في مقبرة عادية حدودها من الآجر. تم استبدال هذا بنصب نُحت بدقة أكثر بعد تطويبه سنة ١٢٣٤، ولكن قُرِّر في سنة ١٤٦٩ أنه حتى هذا النصب لم يكن مثيراً للإعجاب كفاية.

تم تكليف نحات اسمه نيكولو لكي ينجز غطاءً دقيقاً للتابوت الحجري، الذي يتألف من هيكل ذي طبقتين شبيه بالسقف تحف به أشرطة من الفاكهة وشخوص القديسين ويعلوه نحت للرب الأب واقفاً على قمة مثل شمعدان. في آخر المطاف، بلغ ارتفاع العمل عشرين قدماً. لسبب غير معروف، لم ينهِ نيكولو (المعروف بـنيكولو ديل آركا لعمله على هذه الفنطازيا النحتية) النصب تماماً. (آركا تعني التابوت - المترجم) توفي في الثاني من آذار سنة ١٤٩٤، قبل وصول مايكل انجلو بسبعة أشهر أو ثمانية.

لا يسع المرء إلا أن يتساءل فيما إذا كان مايكل انجلو يعرف أن هذا التكليف النحتي الملائم كان بانتظاره في بولونيا، وأنه اتجه هناك لهذا السبب حين غادر فلورنسا. غيرولامو سافونارولا كان من عرف كل شيء عن آركا القديس دومينيك، وحالته غير المكتملة المحزنة، وهو من كان مدرساً خصوصياً رفيع المستوى في دير سان دومينيكو لمدة ثلاث سنوات قبل عودته إلى فلورنسا. كان سيريد أن يُنجز النصب على يد نحات يتمتع بموهبة عظيمة. ليس ثمة دليل مباشر على أن الشخصين كانا على اتصال، ولكن من الممكن للغاية أنهما قد فعلا ذلك.

سأل آلدروفاندي مايكل انجلو إذا كان «يتجرأ» على إنجاز النصب المصغرة للآركا



الشكل ٣ : ملاك، ١٤٩٤ – ١٤٩٥، آركو دي سان دومينيكو.

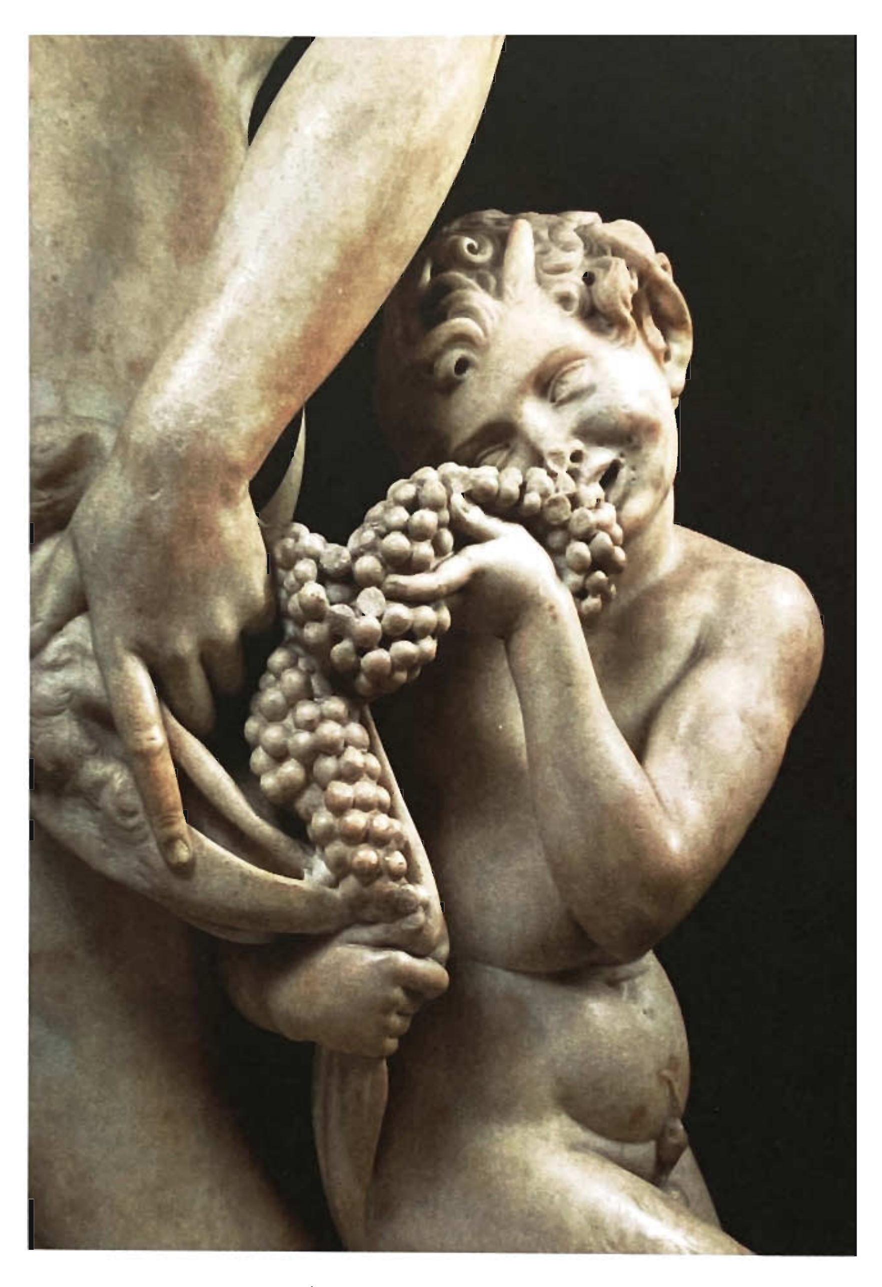
فأجابه بسهولة بـ«نعم». لم يكن تكليفاً ذا شأن إلا أنه معقد من بعض الجوانب. القطعة الأكثر بروزاً بين الشخوص المفقودة كانت ملاكاً يشغل مكاناً في أسفل مقدمة النصب. لا بد وأن عدم وجود الملاك كان ملحوظاً للغاية؛ لأن نيكولو قد أنجز مسبقاً قرينه على الجانب الأيسر. ولذا، واجه مايكل انجلو مشكلة دقيقة: كيف ينحت قريناً لعمل أنجزه فنان من جيل أكبر بأسلوب عفا عليه الزمن على ما يبدو. كان على ملاكه أن ينسجم مع الطقم بينما يبرز موهبته الخاصة على نحو تام.

تبرز الحصيلة لكن بتكتم عال. الملاك الذي نحته مايكل انجلو، وهو يحمل شمعداناً، يردِّد صدى وقفة ملاك نيكولو إلى الجانب الآخر، غير أنه يختلف في نوعية الجسد. نُظر تقليدياً إلى الملائكة على أنها حيادية الجنس، وحقاً كان من العسير تحديد جنس ملاك نيكولو النحيف الأنيق بعقصات شعره اللولبية. يبدو ملاك مايكل انجلو، على خلاف ذلك، على الرغم من النتوءين الصغيرين الشبيهين بالثديين على الصدر، ذكراً لا مواربة: مكتنزاً ومربوعاً وعضلتي ساعديه وكتفيه تبدو قوية من تحت أرديته.

يذكر كونديفي اثنين من الشخوص التي أنجزها مايكل انجلو من أجل الآركا: الملاك والقديس بيترونيوس الذين تذكَّر ثمنهما على نحو أنموذجي، ١٨ دوكاتياً لقاء الأول و١٢ لقاء القديس. لم يذكر النص النحت الثالث، القديس بروكولوس، وربما يعني هذا إما أن مايكل انجلو لم يسره العمل، أو أن مايكل انجلو أو كونديفي قد ارتبك عند إدراج اسمي قديسين من بولونيا يبدأ كل منهما بحرف الباء.

المنحوتات المصغرة التي أنجزها مايكل انجلو في بولونيا كانت أعمالاً صغيرة دقيقة للغاية على ارتفاع قدمين، وليست من النوع الذي يحتمل أن يحقق له الشهرة. الملاك مرئي على نحو معقول، إلا أن العملين الآخرين شغلا موضعاً أعلى. ننظر إليها الآن بتمعّن؛ لأننا نعرف أنها تعود إلى مايكل انجلو، وبذلك نرى لمحات من أعماله المستقبلية. على سبيل المثال، تقطيبة ديفيد تعود إلى حاجبي القديس بروكولوس المعقودين، التي تجعل منه هيأته الصغيرة ذات التصميم الضخم يبدو وكأنه يخطو من القرن الخامس عشر إلى القرن السادس عشر. مع هذا فإن الحقيقة هي أن لا أحد يبدو وكأنه لاحظ تلك الشخوص آنئذ.

مع أن الحياة في بولونيا كانت تبعث على السرور، لم تكن الفرص بالنسبة إلى نحات عظيمة للغاية، بغض النظر عن الآركا، كان هناك القليل من إمكانيات العمل. بعد سنة، قرر مايكل انجلو أنه قد حان الوقت لكي يعود إلى منزله؛ لأن الأمور قد هدأت هناك.



باخوس، ١٤٩٦ - ١٤٩٧، تفصيل من الساتير.
(ساتير - Satyr - كائن بري، جزء منه إنسان والآخر وحش، ارتبط ارتباطاً وثيقاً بالإله ديونيسيوس.
الموسوعة البريطانية - المترجم)

الفصل السابع

روما: كيوبيد، باخوس والبِيَتا

«تبـدو الكنيسـة بحـد ذاتها وكأنهـا محل خـردوات هي الأغـلى ثمناً في العالم، وتغمرها رائحة البخور المريعة تلك. لكن وسط كل هذا، هناك هذا الشيء الجميل المعبأ بالمشاعر».

لوسيان فرويد، عند رؤيته للبيتا في كنيسة القديس بطرس سنة ٢٠٠٤.

«ملامـح هـذه الهيأة هي الخطـأ الأكثر إثارة للاشـمئزاز لـروح وماهية باخوس. يبدو ثملاً ومتوحشـاً وضيـق التفكير، ويكتسي وجهه بتعبير تهتُّـكٍ مثيرٍ للاشـمئزاز للغاية. تعـوز العمل الوحدة الفنيـة - بوصفه تمثيلاً لباخوس، يعوزه كل شيء».

بيرسي بيش شيلي عن نصب باخوس لمايكل انجلو سنة ١٨٢٠.

عـاد مايـكل انجلو إلى مدينة تغـيَّر حالها. في أيام شـهر تشرين الثاني سـنة ١٤٩٤، تغيَّر سـافونارولا بغرابـة من الواعـظ الذي نال إعجابـاً عظيماً إلى خليفـة لآل مديجي والصوت المرشـد للمدينة. بعد هروب بييرو دي مديجي، احتل الفرنسـيون المدينة لمدة وجيزة حينها، وبـدلاً من اسـتباحتها، مثلما خشي الناس، انسـحبوا منها على نحو غـير متوقع، غير راغبين بالمخاطرة باشـتباك بالأيدي في الشـوارع - إلا أن المشهد السـياسي الفلورنسي تغيَّر للأبد. للمـرة الأولى منذ سـتين سـنة، لم يكن هناك آل مديجـي وهـم يحركون على نحـو خفيّ أذرع

السلطة من خلف الكواليس. أيّد سافونارولا الذي لم يستلم أي منصب بنفسه، واكتسب مكانة عظيمة كنبي، حلاً كان جمهورياً على نحو جذري بحسب المقاييس المعاصرة. كانت السلطة من اختصاص هيأة تشريعية موسعة، أي المجلس العظيم، الذي توسَّع ليضم العامة (popolo بالإيطالية في الأصل - المترجم)، وعُنيَ بها حينها الطبقات المتوسطة غير الثرية بشكل خاص: الناس، في الحقيقة مثل آل بويناروتي. كان ضمُّ الفقراء مغالياً للغاية حتى بالنسبة إلى سافونارولا.

كانت فلورنسا بنظر سافونارولا مدينة وهبها الرب مصيراً مميزاً. كان لها أن تكون مناراً للعيش المقدس، سيتمدَّد منه إصلاح الكنيسة الفاسدة والنظام الاجتماعي البالي. لن يكون حاكمها من آل مديجي ولا أي طاغية آخر، بل المسيح الملك.

على أي حال، لم تكن الفرص مذهلة أمام فنان شاب طموح في المدينة. كانت الحكومة الجديدة وهي تحالف فضفاض من الكتل السياسية والأفراد، تحت تأثير هذا الواعظ المتشدِّد. حتى الفن الديني لم ينل تكليفات مثلما هي الحال في السابق، جراء الاضطراب السياسي والحرب الجديدة مع بيسا التي تبعد ثلاثة وأربعين كيلومتراً، وكانت المنحوتات العارية طعاماً لنيران محرقة الأباطيل على نحو منتظم، التي حلَّت محل فعاليات المهرجانات الهزلية غير الدينية. احتاج مايكل انجلو حاجة واضحة إلى راعٍ جديد فألحق نفسه بلورنزو دي بيرفرانجيسكو دي مديجي.

كان هذا اختياراً رشيداً. تمتع لورنزو بيرفرانجيسكو الذي نشأ في بلاط لورنزو الرائع، راعي بوتيجيلي، بذوق مميز في الفنون التشكيلية. وكان رجلاً مؤثراً من الناحية السياسية. انضم مع أخيه بحماس إلى الثورة المضادة لآل مديجي تحت لقب جديد: بوبولانو. نحت مايكل انجلو «القديس يوحنا طفلاً» من أجل لورنزو.

مايكل انجلو «كرس نفسه لإنجاز نصب إله الحب» بعد ذلك. صوَّر هذا الكيوبيد الذي اختفى منذ قرون خلت، الإله العتيق كطفل صغير مكتنز (putto or amorino، بالإيطالية في الأصل نصب طفل الحب). سمّاه مايكل انجلو Bambino، أي طفل. نحته مايكل انجلو اعتماداً على نصب قديم لكيوبيد وهو نائم، كان ضمن مجموعة لورنزو الرائع، ولهذا كان لدى مايكل انجلو معرفة وثيقة به. يبدو أن مايكل انجلو قد اتَّبع هذا الأنموذج عن كثب حتى إنه يذكِّر المرء بنسخته لطبعة شونغاور بالفعل. يبدو أنها حالة أخرى حاول فيها مايكل انجلو أن يضاهي عملاً نال إعجابه واجتهد أن يتفوق عليه في آن واحد. تطور الأمر هذه المرة إلى أكثر من مجرد منافسة ونسخ عمل مسبق. تم بيع نصب كيوبيد النائم

لمايكل انجلو على أنه عمل كلاسيكي إلى الكاردينال الروماني الثري رفائيل رياريو. قبل أن يحدث هذا، تم تعتيقه عن قصد، باتباع أساليب مشابهة لتلك التي يستعين بها المزوِّرون المعاصرون: فقد دُفن النصب لكي تُضفى على الرخام طبقة احترام مصطنع. يتضح هذا من مصادر الطبقة، لكن ثمة ضباب يغلِّف المسألة الجوهرية المتعلقة بالشخص المسؤول عن التزييف.

نسب كونديفي، على افتراض أنه استقى معلوماته من مايكل انجلو نفسه، الفضل بتعتيق الرخام الماهر إلى الفنان، لكنه يعزو فكرة العملية إلى لورنزو دي بيير فرانجيسكو. على أي حال، من المحتمل على الأقل أن المخطط قد وضعه الفنان الشاب بمفرده حين كان بحاجة ماسّة للمال.

أُرسل «كيوبيد النائم» إلى روما. باعه وكيل اتصال تجاري للورنزو اسمه بالداساري ديل ميلانو إلى الكاردينال رياريو لقاء مبلغ محترم من المال، ٢٠٠ دوكاتي. في تلك اللحظة، تم كشف الخدعة. شعر بالداساري كما يفعل التجار أنه قام بعمل مهم حقاً - عملية البيع - واقترح أن ٣٠ دوكاتياً كانت مبلغاً معقولاً حصةً للفنان. أغضب هذا مايكل انجلو.

تبع ذلك أن الكاردينال سمع أن هذا النحت الروماني الجديد قد تم نحته مؤخراً في الحقيقة في فلورنسا. كان «ساخطاً لأنه خُدِع» وحقيقة أنه تم سحب مبلغ ٢٠٠ دوكاتي من حسابه المصرفي في الخامس من أيار سنة ١٤٩٦، توحي بأنه أصرَّ على استعادة المبلغ وهذا ما حصل. ثم أرسل رياريو خبيراً رومانياً مالياً اسمه ياكوبو غالي (أو غالو)، وهو الذي كان يدير شؤونه التجارية، لكي يتعرَّف على النحات الذي أنجز هذا النصب المذهل.

قد يبدو هذا متناقضاً - رفض الكاردينال العمل المزيف، وفي الوقت نفسه يحاول اكتشاف الفنان الذي أنجزه، وتجنيده - لكن موقف عصر النهضة من التزييف يختلف عن ذاك الراهن. الموقف المعاصر للعمل - أو موقف رياريو على أي حال - كان مفاده أن إنجاز هذا العمل، لكي يبدو قديماً، كان عملاً مذهلاً ولكن أن يُباع على أنه عمل كلاسيكي كان ممارسة لا أخلاقية. وكيل إيزابيلا ديستا - ماركيزة مانتوا وجامعة الأعمال الفنية شديدة الحماس - والذي اقتنى كيوبيد النائم في آخر المطاف، ظنَّ أيضاً أن قيمة العمل أقل لكونه حديثاً؛ وليس لأنه كلاسيكي.

بعد وصول غالي إلى فلورنسا، زار عدة ورش فنية ووصل إلى بيت مايكل انجلو أخيراً. حين رأى مايكل انجلو الشاب «لكونه محترساً لجهة كشفه عما أراد»، طلب منه غالي أن يرى بعض أعماله. في الحقيقة، لم يكن لدى مايكل انجلو ما يعرضه عليه، ولذا، تناول قلم ريشة

ورسم يداً «برشاقة ورقَّة» حتى أن غالي «وقف هناك منبهراً».

القصة استذكار مثير للريبة لحكايات أخرى تعود لفنانين عظام يتركون انطباعاً عبر عرض قدرتهم على الرسم مثل الدائرة الأسطورية التي رسمها جوتو الشاب (١٢٦٦ تقريباً - ٨ كانون الثاني ١٣٣٧، أهم رسام إيطالي في القرن الرابع عشر. رسم دائرة متقنة للغاية، منحه البابا بونيفس الثامن على أساسها تكليفاً برسم لوحة في كنيسة القديس بطرس - المترجم). من جانب آخر، ربما كانت تجربة هائلة مشاهدة مايكل انجلو وهو يُنجز تخطيطاً أمام أعين المرء - وهو تخطيط سرَّ الفنان؛ لأن الوصف «برشاقة ورقَّة» يُفترض أن يعود إليه أيضاً. على أي حال، سأل غالي مايكل انجلو فيما إذا أنجز أي أعمال نحتية، وحين أجاب مايكل انجلو بالإيجاب، بأن لديه كيوبيد النائم، وأشار إلى أبعاد العمل الدقيقة، اقتنع بأنه وصل للرجل المناسب.

يبدو أن «كيوبيد النائم» قد حيَّر الخبراء في أواخر القرن الخامس عشر؛ لأنه أشبع خيال جامعي الأعمال الفنية آنذاك. بدا وكأنه نحت روماني ولكنه بخلاف الأعمال الكلاسيكية، كان في حالة مثالية وشديد الإتقان. لو ظهر مجدداً، لخيَّب آمالنا للأسباب نفسها. بنظرة استعادية، الأمر الأكثر أهمية بشأن هذا العمل هي أنه دفع بمايكل انجلو إلى روما.

*

كُتبت أول رسالة في مراسلات مايكل انجلو الضخمة في روما في الثاني من تموز سنة ١٤٩٦. كانت موجهة للورنزو دي بيرفرانجيسكو، لكنها معنونة إلى ساندرو بوتيجيلي - ربما لكي يوصلها الرسام إلى لورنزو حيثما كان. بدأت الرسالة بإبلاغ لورنزو بأننا «نحن» - فرضاً مايكل انجلو وياكوبو غالي وخدمه - قد وصلنا بأمان يوم السبت الماضي الموافق الخامس والعشرين من حزيران.

كانت روما - على قدر تعلق الأمر بفلورنسيي القرن الخامس عشر - بلداً آخر مثلها مثل بولونيا. كان الرومان شعباً أجنبياً، لغته وتاريخه وعاداته مشابهة نوع ما. في سنة ١٤٩٦، كانت فلورنسا مدينة مكتظة في أواخر القرون الوسطى والتي يمكننا أن نرى فيها، بنظرة استعادية، بعض ملامح الحياة المعاصرة مثل: الرأسمالية، والتمويل العالي، والسياسات الديمقراطية وقد بدأت بالظهور. على النقيض من ذلك، جرى تطور روما باتجاه معاكس. كانت مركزاً للحضارة الغربية طوال مئات السنين، وأحد أكثر الأماكن المتقدمة في الكون. ثم جاءت الغزوات والنهب، أعقبها الانحطاط والتقلص، وكانت المحصلة أنه في القرن الخامس عشر، قد قلَّ سكان روما عمّا كانوا عليه في القرن الرابع عشر.

المدينة التي دخلها مايكل انجلو كانت مستوطنة متموضعة بين بقايا الحواضر القديمة. استعمر رومانيو القرون الوسطى بقايا المدينة القديمة كما قد تفعل الكائنات البحرية بسفينة غارقة. تم تحويل المسارح الدائرية والمعابد إلى معاقل محصنة، وتم استغلال نصب العاصمة الإمبراطورية كمقالع حجارة لمواد البناء. خُصِّص حيّ بكامله لحرق الأعمال الرخامية الكلاسيكية ومن ضمنها المنحوتات، من أجل تحويلها إلى كلس: فتحولت أمجاد العصور الكلاسيكية بشكل مطَّرد إلى مسحوق.

حين رأى مايكل انجلو روما للمرة الأولى، كان المركز الحضري قد حُشر في انحناءة نهر التيبر حول كامبو دي فيوري وبياتسا نافونا، مع مقاطعات كاستيل سانت آنجلو وتراستيفيري المكتظة عبر النهر حول الفاتيكان. معظم المناطق المتبقية داخل الأسوار الكلاسيكية كانت شبه ريفية، تتناثر فيها البيوت: من بينها منطقة تُعرف بـ الديسابيتاتو (المهجورة بالإيطالية في الأصل - المترجم).

في الوقت الذي جنت فيه فلورنسا المال من الصيرفة والتجارة، سيطرت على روما عشائر الإقطاع الأرستقراطية مثل أورسيني وآل كولونا. هؤلاء، مثلهم مثل بقية المواطنين، اشتملوا على فرقة من البغايا، كانوا طفيليين على التجارة الأساسية للمكان: أي الدين.

كانت روما مقصد الحج الأعظم، بعد القدس، في العالم المسيحي. وكانت أيضاً طوال معظم الوقت على الأقل، مقر البابوات الذين أدّعوا أيضاً بسلطة روحية و- بطريقة أكثر إبهاماً وعرضة للصراع - بسلطة سياسية على أوربا المسيحية. وهكذا، ساد شعور مستديم، ولا سيما بين المثقفين المرتبطين بالحكومة البابوية، بأن روما، على الرغم من خرابها وهجرة سكانها عنها، تظل رأس العالم (caput mundi باللاتينية في الأصل - المترجم).

حين غاب البلاط البابوي - كما هي الحال بين ١٣٠٩ و١٣٧٨، حين حكم سبعة بابوات من آفينون - كانت روما مكاناً محلياً فقيراً. تواصلت الظروف الفوضوية لمدة من الزمن بعد العودة من آفينون، التي أعقبها انقسام، تنازع فيه ثلاثة بابوات متخاصمين على عرش القديس بطرس. بحلول تسعينات القرن الخامس عشر، بدأت المدينة على أي حال بالانتعاش على نحو منظور. أخذت مبانٍ جديدة بالظهور، ونظَّم البابا سكستوس الرابع الطرق وأقام جسر بونتي سيستو على نهر التيبر، وهو الأول منذ قرون. ثمة تقدير متنامي للمدينة القديمة ومن ضمنه فنّها الكلاسيكي - والرغبة في إعادة خلق روما البابوية بأسلوب القياصرة.

أول عمل قام به مايكل انجلو عند وصوله كان زيارة راعيه المحتمل، الكاردينال رياريو، وتسليمه رسالة التعريف من لورنزو دي بيرفرانجيسكو. وكان رد فعل رياريو الأول عند لقائه الشاب الذي أنجز النحت الممتاز الذي تعرض للغش بسببه، هو أن طلب منه أن يذهب ويتفقّد مجموعة المقتنيات الأثرية. أو كما دوَّن مايكل انجلو «رغب حالاً أن أذهب وألقي نظرة على أعمال معينة».

وصولاً إلى تسعينات القرن الخامس عشر، كان الكاردينال قد اقتنى أحد أعظم التشكيلات من الأعمال الكلاسيكية في روما أواخر القرن الخامس عشر، وهي واحدة من أفضل المجموعات الموجودة. اثنان من الأعمال التي كانت ضمن مقتنياته في ذلك الوقت - ومن المحتمل للغاية أن مايكل انجلو قد ألقى عليهما نظرة - كانا نحتين أكبر من الحجم الطبيعي لامرأتين مقدستين. أحدهما، عمل هائل للربة ميلبوميني (Muse Melpomene) المعروض حالياً في متحف اللوفر، والثاني تمثال جُونو (Juno) المهيب مثل الأول، المعروض في سالا (صالة - المترجم) روتوندا في متاحف الفاتيكان. هذه كانت أول مواجهة بين مايكل انجلو مع هيبة الفن الكلاسيكي المكتملة، المنجزة من مادته المفضَّلة: الرخام. ثَبُت أن المعاينة كانت آسرة للغاية حتى إنها استغرقت مايكل انجلو نهاراً كاملاً.

في اليوم اللاحق، الموافق الأحد، السادس والعشرين من حزيران، طلبه الكاردينال ثانية، ليُقدِّمه هذه المرة إلى «بيته الجديد»، القصر الفخم الذي أمر رياريو بتشييده قرب كامبو دي فيوري - المعروف باسم شاغله السابق وزير مالية البابا (Cancelleria). كان القصر قد شارف على الانتهاء بسرعة ليكون أحد أفخم البنايات في روما القرن الخامس عشر[1].

في البدء، سأل الكاردينال مايكل انجلو عن رأيه بمجموعته. ربما أراد رياريو حقاً أن يسمع ما كان يعتقده صديق لورنزو الحميم بشأن المجموعة، لكن - كما اتضح مباشرة - أراد أيضاً من مايكل انجلو أن يضيف إليه «ثم سألني الكاردينال إذا كنت التحلّي بشجاعة كافية لكي أحاول البدء بعمل فني ما خاص بي. أجبته ليس بوسعي أن أفعل أي شيء بهذه الدقة، لكن عليه أن يرى ما قد أفعل».

نُظِّم تكليف على الفور. ختم مايكل انجلو رسالته بإعلان مقتضب «اشترينا قطعة من الرخام لعملٍ بالحجم الطبيعي، وسأبدأ بالعمل يوم الاثنين». لم يُحدد بالضبط ممن تتألف

(١) في تلك الأثناء، كان الكاردينال يقيم في بالاتسو رياريو الذي شيَّده عمه غيرولامو وامتلكته أرملته، كاترينا. في هذا المكان - فيما يُعرف الآن بـ بالاتسو آلتيمبس وهو جزء من متحف روما الوطني - التقاه مايكل انجلو لأول مرة.

تلك الـ «نا»، لكن لا بدَّ وأنها ليست الفنان والكاردينال، بل الـ «نا» ذاته التي وصلت إلى روما: مايكل انجلو وياكوبو غالي. وكما تبيَّن، أثبت غالي أنه نصير وراعٍ ذو بصيرة، وصديق لمايكل انجلو أكثر من رياريو.

لم يكن ياكوبو غالي (١٤٦٠ تقريباً - ١٥٠٥) ثرياً مثل رياريو - الذي يماثل موقعه موقع اوليغاركي وبليونير صندوق مضاربات معاصر - بل كان لديه منصب قوي للغاية في روما أواخر القرن الخامس عشر. جمع والده جوليانو (١٤٣٦ - ١٤٨٨) ثروة العائلة، وهو تاجر ومصرفي، مثل آل مديجي.

كان غالي مستشار الفنان الشاب - تقريباً مدير أعماله - للسنوات القليلة القادمة. أقام مايكل انجلو في السنوات اللاحقة في قصر غالي. عاش آل غالي في منطقة روما المعروفة ريوني باريوني، بالقرب من سوق كامبو دي فيوري. إلى جانب الكتلة الشاهقة لقصر رياريو الشاسع الجديد، ثمة إيسولا أو «جزيرة» أي، بحسب الخطاب الروماني، مركز قوة سلالي، اتّخذ اسمهم: إيسولا غالي.

كانت هذه متاهة أكثر منه مبنى، كتلة مؤلفة من منزلين قديمين على الأقل في قصر ضخم واحد له باحات داخلية، تحيط به دكاكين ومحال تجارية، انتشرت في فجوات الهيكل المليء بالغرف والدهاليز. في مكان ما من هذا المجمّع، أقام مايكل انجلو مشغله. نحت هنا التكليف الذي أعطاه إياه الكاردينال، نصب «باخوس» وعمل آخر أيضاً - بحسب فاساري - «تمثال كيوبيد الرخامي بالحجم الطبيعي». هذا الأخير - «كيوبيد ممسكاً بكنانة»، أو بحسب مصدر آخر، «أبولو شاباً» - قد يكون مطابقاً لنصب مهترئ لصبي عارٍ، اكتشفته مؤرخة الفن كاثلين وِيل - غاريس في قصر في الجادة الخامسة في نيو يورك، ويُعرض الآن في متحف متروبوليتان الفن. ظل كثير من العلماء مرتابين بشأن هذا العمل الجذاب لكن الغليظ.

على المدى البعيد، اتجهت علاقة مايكل انجلو الواعدة على ما يبدو مع كاردينال رياريو نحو الأسوأ. بحسب كونديفي، في السنوات التي كان في أثنائها مايكل انجلو في خدمته، لم يعطه أي تكليف إطلاقاً. إلا أن هذا التصريح غير صحيح قطعاً. رفض الكاردينال لـ «كيوبيد» يبدو أنه قد تبعه صد جارح أكثر، صدّ لسع مايكل انجلو على نحو بالغ حتى إنه لم يذكره.

عرض الكاردينال على النحات الشاب أجراً معقولاً من ١٥٠ دوكاتياً لقاء إنجاز نصب باخوس الرخامي. يمكن للمرء أن يستنتج الموقع الذي أراد الكاردينال أن يضع فيه النصب:

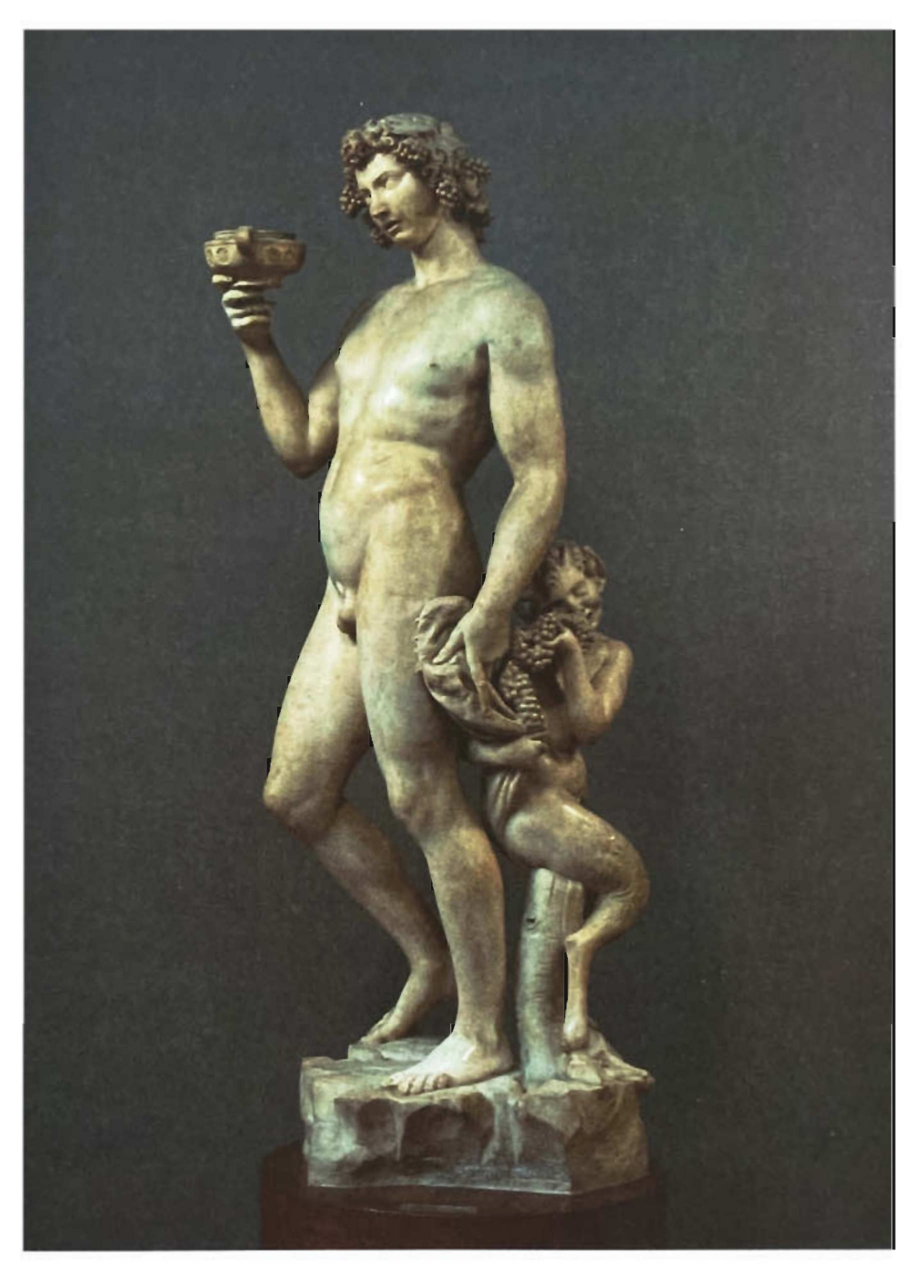
باحة قصره الجديد الكبرى، الكورتايل (بالإيطالية - المترجم). أعماله الكلاسيكية الأفضل مثل الربة ميلبوميني، وُضعت هناك بالتحديد لاحقاً. نصب «باخوس»، على النقيض من تماثيل مايكل انجلو العديدة، عمل يتطلب أن يُرى من جميع الجهات. في الحقيقة لم يكن تمثالاً لـ«باخوس» فحسب، بل يرافقه الإله الساتير الساحر المتخفّي خلف أحد ساقيه، وهو يتناول العنب، ولذا، لا يمكن للمرء أن يرى الكائن الصغير من بعض الزوايا. ربما، مثل الربة، كان له أن يوضع تحت أحد الأقواس، حيث منظره الخلفي الرائع (والساتير اللعوب) لكي يستمتع به أولئك الذين يمرون تحت الرواق، في حين يُنظر بإعجاب لواجهة النصب من الباحة نفسها. إلا أن النصب لم يوضع هناك بغض النظر عن المكان الذي فكّر رياريو أن يضعه فيه. وقع خطأ ما. يُذكر النصب في المرة اللاحقة في مجموعة ياكوبو غالي.

ما هي المشكلة؟ كان كاردينال رياريو راعياً له ذوق متمعّن مختص بالأعمال الكلاسيكية. قصره الجديد، الكانسيلريا، هائل في مقاييسه، لكنه ممل قليلاً في تصميمه. لم يجمع الكاردينال رياريو المنحوتات الكلاسيكية فحسب، بل كان راعياً لإعادة الأدب الكلاسيكي، والأكاديمية الرومانية للحياة. في سنة ١٤٨٦، أُهديت إليه النسخة الأولى من دي آركيتكتورا (العمارة، باللاتينية في الأصل - المترجم) للمؤلف اللاتيني فيتروفيوس، المطبوعة في روما. ربما كانت فكرة الكاردينال أن يطلب من مايكل انجلو أن ينحت أعمالاً كلاسيكية جديدة لكي يسدّ الفجوة في مجموعته.

كان «كيوبيد النائم» نسخة، أو على الأقل، تنويعاً على نوع المنحوتات الكلاسيكية المعروفة جيداً. كان «باخوس» مختلفاً تماماً، في أن مايكل انجلو حاول أن يستفيد من خياله الخاص لكي يأتي بشيء جديد جذرياً. نحتَ إلهاً قديماً، مخموراً بوضوح، مترنحاً وغير مستقر على قدميه. أو، بتعبير كونديفي، لديه «وجه سعيد، وعينان ماجنتان وقد ضاقتا، كما هي عادة أولئك الذين وقعوا في غرام الخمر بإفراط». إنه تأثير نحتي مذهل مثل واقعية رسم الفاكهة: شخص واقف، يبدو أنه يترنّح، وكأنه على وشك السقوط.

زد على ذلك، جسد باخوس قد تمت تهيئته لكي يوحي بالانغماس الذاتي. تغطي طبقة رقيقة من الدهن أضلاعه وعضلاته الصدرية، فتُشكِّل حشوة شبيهة بالثدي، وتبرز بطنه. كتب فاساري بحماس عن خنثوية باخوس «رشاقة الشباب، يصحبها امتلاء وتكوّر الهيأة الأنثوية». في مرحلة ما، أُزيل قضيب باخوس لكي يعزز ذلك من فرضية تأثير القِدم.

بوسع المرء أن يرى، بعد تأمل، لِمَ لم يعتقد الكاردينال رياريو أن هذا النصب مناسب لكي يوضع في باحة قصره. لم يكن الشخص الوحيد الذي لم يسرّه «باخوس». ثبُت أن



الشكل ١: «باخوس» ١٤٩٦ - ١٤٩٧

مؤرخي الفن يفضلونه على نحو عظيم، أولئك الذين أذهلتهم المعاني المحتملة لهذا النصب ذي الهيأة الكلاسيكية، إلا أنه عمل غير كلاسيكي على نحو غريب، لم تتوفر لكثيرين أي كلمة إيجابية يقولونها لصالحه. اليوم، بضعة زوار فحسب يتوقفون لكي يبدوا إعجابهم به في البارجيليو (متحف بارجيليو الوطني في فلورنسا – المترجم)، على النقيض من الحشود المتسكعة التي تقف في طوابير لكي تمر بنصب ديفيد، على بعد بعض شوارع من الأكاديمية.

كيف قيِّض لمايكل انجلو أن يخطئ لهذا الحد؟ هناك فقرة في كتاب التاريخ الطبيعي لمؤلفه بليني الأكبر، تصف نحتاً لـ «باخوس» أنجزه النحات اليوناني براكستيليس، بدا فيه مخموراً. لم يكن بليني الأكبر موضع اهتمام أحد سوى آنجلو بوليتسيانو، مرشد مايكل انجلو الأدبي.

لم يكن «باخوس»، بالنسبة إلى بوليتسيانو، تلك الشخصية المحترمة كما كان بالنسبة إلى كاردينال رياريو المختص بالآثار الرومانية وبطانته. في خاتمة كتاب بوليتسيانو «فابيو لا دي أورفيو»، وهو مسرحية قصيرة، كانت أحد أكثر الأعمال شهرة، هناك أغنية صاخبة تغنيها الميناداات (تابعات باخوس الفاتنات – المترجم) اللائي قطَّعن أورفيوس لتوّهن «يا باخوس، على الجميع أن يتبعك، يا باخوس! ياه! مرحباً!) هذا هو مزاج نحت مايكل انجلو غير الكلاسيكي على نحو غريب – هيأة غير متوقعة أن تُنحت من الرخام: ماجن، ومنتشٍ، وفاقد السيطرة.

*

نهار اكتشاف مايكل انجلو المثير لمجموعة كاردينال رياريو، كانت البداية فحسب لانشغال سيدوم مدى الحياة بالمنحوتات والأعمال الكلاسيكية في روما. في تسعينات القرن الخامس عشر، بدأت بذرات مجموعات المتحف بالالتئام. انتصبت في بالاتسو دي كونسيرفاتوري على تل كابيتول، البرونزيات التي قدَّمها سكستوس الرابع، من ضمنها نحت هليني لصبي يُخرج شوكة من قدمه، معروف بـ السبيناريو. في سنة ١٤٩٢، أضاف إنوسنت الثامن الرأس الضخم واليد لعمل هائل اكتُشف في كنيسة ماكسنتس. كانت اللمحة الأولى لمايكل انجلو ومعاصريه لعملاق كلاسيكي حقيقي. عيناه المحدّقتان والمدوّرتان، وخصله المجعدة تكرَّرت بعد بضع سنوات في عملاقه هو، «ديفيد».

غالي نفسه كانت لديه مجموعة (عُرض من بينها «باخوس» لمايكل انجلو في آخر المطاف) وكذلك فعل نبلاء ورجال دين رومانيون كثيرون. جُمِّعت الأعمال الكلاسيكية في باحات القصور، أو أحاطت بالفلل خارج مركز المدينة، حيث أحبّ أثرياء روما أن يسترخوا. حدائق لورنزو في فلورنسا ربما كانت تقليداً لتلك الموضة الرومانية.

بوسعنا التأكد من زيارة أخرى قام بها مايكل انجلو إلى حديقة الكاردينال جوليانو ديلا روفيري، المجاورة لكنيسة سانتي آبوستولي (الرسل المقدسين - المترجم)، حيث نتمكن من رؤية «أبولو بلفيديري»: جسد عار يخطو إلى الأمام بحركة رشيقة، يرمي بثقله على ساق واحدة، مثل «ديفيد».

في منتصف ١٤٩٧، كان مايكل انجلو قد أنجز «باخوس» لصالح الكاردينال رياريو، ويحاول استحصال آخر دفعة مالية منه بحسب نصّ العقد. أخبر والده في الأول من تموز: «لم أتمكن من تسوية شؤوني مع الكاردينال، ولا أريد أن أغادر من دون تحقيق الرضا أولاً، وأن أكافأ على مشقَّتي. مع هؤلاء السادة العظام، على المرء أن يخطو ببطء؛ لأنه لا يمكن إكراههم»، (مما يثير الاهتمام أنه استعمل مصطلح «gran maestri» وهو المصطلح نفسه الذي دأب سافونارولا على استعماله في هجماته على الأغنياء والأقوياء).

بعد ستة أسابيع، كان مايكل انجلو لا يزال في روما، حيث كتب منها رسالة إلى لودوفيكو. من الممكن أن يخمن المرء أسباب عدم مغادرته فقط، إلا أن هناك كثيراً من الأسباب لبقائه.

كانت فلورنسا في أزمة سياسية واقتصادية وصحية خطيرة ومتفاقمة. في الثامن عشر من حزيران، قُرِأ بيان من البابا حرَّم فيه سافونارولا كنسياً في كنائس المدينة الكبرى، وبذلك أضاف منعطفاً آخر للمواجهة الحادة المتصاعدة بين البابوية والحكومة الجمهورية الجديدة. تسببت الأمطار الغزيرة في صيف السنة الماضية بارتفاع جنوني في الأسعار ومجاعة بين الفقراء (في الريف، دوَّن كاتب مذكرات معاصر «أكل المسيحيون العشب مثل الوحوش»)، اشتدَّت قبضة الوباء على السكان طيلة شهر. في الثاني من تموز، اليوم اللاحق لرسالة مايكل انجلو الأولى، كتب الصيدلي لاندوجي أن كثيرين كانوا يموتون جراء الحمى والطاعون، في يوم واحد، كانت هناك خمس وعشرين وفاة في مستشفى سانتا ماريا نُوَيفا. ساءت الأخبار على نحو مطَّرد وفكر كثيرون بالهرب من المدينة. بعد أسبوع، أي في التاسع من تموز، انتشر الطاعون في دير سان ماركو، فغادر معظم الرهبان سعياً وراء أمان أفضل في الريف. القليل منهم فقط بقي هناك مع سافونارولا نفسه. في ذلك اليوم، توفيت زوجة لودوفيكو بويناروتي الثانية - زوجة والد مايكل انجلو - لوكريتسيا دغلي أوبالديني دا غاليانو. كانا متزوجين لاثني عشر عاماً.

ربما بدا هذا الفقدان العائلي دافعاً إضافياً لكي يعود مايكل انجلو. في الحقيقة، العكس صحيح. لم تكن فلورنسا مكاناً خطراً ليتواجد المرء فيها فحسب، بل إن أوضاع بويناروتي

المالية كانت في أزمة. ربما دفعت نفقات جنازة لوكريتسيا بموقع لودوفيكو المالي، المحفوف بالمخاطر دائماً، إلى الحافة. بحلول شهر آب، لاحقه صهره كونسيليو دانتونيو جيستي، زوج بريجيدا، عمة مايكل انجلو، لاستيفاء دين قيمته ٩٠ فلوريناً. كان مايكل انجلو قد أرسل إلى أبيه ٩ فلورينات في آذار، كما يكشف حسابه المصرفي، ومن الواضح أن لودوفيكو كان يتوسَّل على نحو لجوج من أجل المزيد. مايكل انجلو - الذي كان نفسه قلقاً بشأن فشله في إرضاء الكاردينال رياريو بنصب «باخوس» - أجاب على نحو غاضب.

بعد طول انتظار، أُرسِل بوناروتو، شقيق مايكل انجلو الأصغر، بصفته مبعوثاً، فوصل يوم الجمعة الموافق الثامن عشر من آب. أقام بوناروتو في نزل، لعدم توفر مكان له في قصر غالي، كما أوضح مايكل انجلو «حصل على غرفة، يشعر بالراحة فيها، ولن يعوزه شيء طالما طاب له البقاء هناك. ليس ثمة مكان ملائم ليكون معي؛ لأنني أقيم مع آخرين، لكن يكفي أنني لن أتركه بحاجة لشيء».

بعد يوم من وصول بوناروتو - يستنتج المرء مداولات طويلة عن شؤون العائلة، يوضح فيها بوناروتو أن كونسيليو كان يحاول دفع لودوفيكو للاعتقال وإيقاعه في «كثير من المشاكل» - كتب مايكل انجلو إلى والده في فلورنسا بروحية أكثر طيبة «لا تتفاجأ أنني قد كتبت إليك بغضب؛ لأنني أحياناً أنزعج كثيراً جراء أسباب الأشياء العديدة التي تصيب أولئك الذين يكونون بعيدين عن البيت».

من الواضح أنه كان في مرحلة صعبه من عمله. لأن مايكل انجلو فشل مسبقاً في إرضاء راعٍ ثري ومؤثر للغاية، وكان يبحث عن مصادر أخرى للدخل. أحد السبل التي جرَّبها كانَ بييرو دي مديجي، الذي كان يقيم في روما حينها، إذ أعاد تأسيس العلاقة معه على نحو جلي، بعد هروبه سنة ١٤٩٤. كُلِّف بإنجاز «هيأة» من أجل بييرو، لكنه لم يبدأ بها؛ «لأنه لم ينفذ ما وعدني به»، ربما عنى ذلك أن الدفعة الأولى من أجوره لم تكن وشيكة.

كان بييرو دي مديجي حينها منفياً، على الرغم من أنه كان لا يزال معجباً بوضوح بعمل مايكل انجلو - وليس كما تكشف سير مايكل انجلو، فقد كان على اتصال معه، وكان يعيش حياة مكلفة وبذلك نفدت أمواله. دبَّر حبكة ليعود للسلطة في فلورنسا، وظهر أمام المدينة مع جيش صغير في نيسان ١٤٩٧. فشلت محاولة الانقلاب فشلاً ذريعاً، وُسحِقت خططه أكثر على أي حال، حين حُكم على مجموعة سرية من أنصار مديجي بالموت، ورُفض طلب استئنافهم. كان من بينهم لورنزو، الشاب الأنيق والفاتن، ابن جيوفاني تورنابوَيني، راعي جداريات غيرلاندايو في سانتا ماريا نوفيلا. أحدث إعدام الشاب المعروف وأربعة متآمرين ضجة في فلورنسا. فشل لاندوجي، مع أنه مناصر لسافونارولا، في منع نفسه من البكاء

حين رأى جثة الشاب محمولة أمامه في الفجر. كشف أحد المتآمرين تحت التعذيب، أن أوضاع بيرو دي مديجي المالية عانت تحت الضغط، وأن جميع مقتنياته الثمينة قد رُهِنت، وعلاقته مع أخيه، الكاردينال جيوفاني، كانت تتصدّع. ربما كبح كل هذا شهية بيرو عن ترف مثل النحت. مايكل انجلو، المقيم في روما والمطّلع على كل هذا، لم يستطع أن يعلّق كثيراً من الآمال على بيرو بوصفه راعياً. من ناحية أخرى، كانت هناك فرصة أنه ربما يوماً ما، قد تنجح إحدى المؤامرات ويعود بيرو ليحكم فلورنسا.

في مرحلة ما في تسعينات القرن الخامس عشر، ربما في فلورنسا أو بولونيا، والأكثر احتمالاً في روما، بدأ مايكل انجلو بلوحة «العذراء والطفل»، مع القديس يوحنا الطفل وأربعة ملائكة. ليس هناك يقين قاطع أن مايكل انجلو رسم هذه اللوحة غير المكتملة، المعروفة من ظهورها هناك في معرض شهير في القرن التاسع عشر، تحت عنوان عذراء مانتشستر[1]. زمان ومكان رسم اللوحة موضع تخمين. بما أن اللوحة كانت ضمن مجموعة رومانية قبل أن تصل إلى بريطانيا، إلا أن هناك إمكانية مميزة أنها قد رُسمت في روما - لأنه من العسير نقل لوحة مذبح غير مكتملة على ظهر بغل في إيطاليا عصر النهضة.

راعي عذراء مانتشستر، حاله حال تاريخها، غير معروف. حجمها الصغير نسبياً وموضوعها يجعلان منها ملائمة لقصر أو منزل، وليس كنيسة، لكنها أكبر من معظم اللوحات الدينية المستخدمة في المجموعات الشخصية. وإذن، كان الزبون ثرياً. رعاة مايكل انجلو الرومانيون كانوا قلة: لحد الآن، باستثناء الكاردينال رياريو المخيِّب للآمال، هناك ياكوبو غالي. ربما وجد غالي، الذي كان يروج بجد لعمل مايكل انجلو في هذه المرحلة، تكليفاً رومانياً آخر له. إلا أن الاحتمالية الأخرى تبقى: بيرو دي مديجي، الذي كانت أمواله وخياراته تنفذ سريعاً، لكنه كان لا يزال مهتماً في تكليف عمل من مايكل انجلو. إنجاز نحت له قد أخفق، لكنه واصل فقدَّم طلباً لعمل آخر غير محدد من مايكل انجلو، ويبدو هذه المرة إنه الفنان مَن لم ينفِّذ ما وعد به. في السادس والعشرين من آذار من السنة اللاحقة، ١٤٩٨، سحب ٣٠ دوكاتياً من حسابه المصرفي لكي يعيد نقود بيرو دي مديجي، فرضاً لقاء عمل لم يُسلَّم. المبلغ متواضع، خمس كلفة «باخوس»، لكنه مناسب ربما بوصفه دفعة أو دفعة مسبقة لقاء لوحة متوسطة الحجم.

مع أن لوحة عذراء مانشستر غير مكتملة، من الواضح عبر الأجزاء المكتملة منها في لوحة أُريد لها أن تكون عمل ذوّاق، وتُعرف قيمتها بالنظر إليها عن قرب. طيات القماش

---

(١) ارتاب كثير من العلماء بهذه اللوحة في مرحلة ما، ونسبوها إلى مجهول «أستاذ عذراء مانتشستر». لا يزال هناك بعض المشككين، لكن مال الإجماع لصالحها في العقود الأخيرة.



الشكل ٢ : عذراء مانتشستر، ١٤٩٦ تقريباً.

الأحمر، مثلاً، التي تغطي قدم العذراء، رسمها بدقة متناهية شخص له عين لَّماحة للقماش. من الناحية الفنية: إنها لوحة أنجزها رسام درس طرق غيرلاندايو. إلا أن هناك اختلافاً. لوحة العذراء هذه عمل نحات/ رسام - كما أُطلق على بيكاسو على نحو شهير. أي: فنان يفكر بطريقة النحت في أثناء الرسم.

تتألف لوحة عذراء مانشستر كلية تقريباً من شخوص اتَّخذوا وقفة - مثل «باخوس» - على منصة حجرية صغيرة. وُضِّبَ الإنشاء بإحكام، وتم ذلك دائماً لكي تُزال أجساد الملائكة الأبعد، بما أن اللوح نفسه لم يُقطع. يركِّز الفنان بحزم على كتلة من أجساد وقماش، متراصَّة بإحكام ومترابطة بدقة. هذه لوحة رسمها رسام تدرَّب بشكل جيد، خياله نحتي أساساً، بل إنه يفتقر تماماً - تقريباً على نحو خاطئ - إلى الاهتمام بكثير من التأثيرات التي بوسع الرسم أن يأتي بها.

ليس هناك جو، وليس هناك مكان عميق ينتج عنه منظور، وليس هناك منظر طبيعي (تقريباً)، وليس هناك أي فتنة ثانوية كتلك التي تقدمها لوحات العذراء والطفل الفلورنسية، ومن ضمنها لوحات غيرلاندايو: جبال زرقاء بعيدة، طرق، مروج مزهرة، أبراج وأسوار المدن القريبة. ضربات الفرشاة الدقيقة المتوازية للوحة التحتية لعباءة العذراء وللقاعدة الحجرية توحي بشكل لا يُقاوم بالبصمات التي يتركها إزميل مخلبي في الرخام.

بدلاً من المنظر الطبيعي والجو، ثمة تركيز شديد على الشكل، المحدَّد بصرامة، يبدو معها صقيلاً وصلداً تقريباً في أكثر الأجزاء اكتمالاً، مثل شكل المسيح الرضيع. يأتي جمال اللوحة والتعبير عن رسالتها الدينية من الأجساد، وكما هي الحال دائماً مع مايكل انجلو، اهتمام مكثف بالتفصيل الدقيق للأشكال التشريحية. تُروى معظم قصة اللوحة، على سبيل المثال، بلغة الأيدي والأصابع: المسيح الطفل يمد يده، حتى وكأنه يتنبأ بآلامه، واليد الأخرى متمسكة بقوة، مثل يد طفل صغير، بعباءة أمه، ويدها ممسكة بالكتاب. المعمدان الرضيع يصوِّب نظره نحونا، مؤكداً أهمية اللحظة.

إنها لوحة يمكن نحتها بغض النظر عن لمحة من اللون الأخضر على الجوانب، للسماء من الأعلى. قطعة رخام واحدة قد تفي بالغرض، ثلاث على الأكثر تكفي - واحدة للمجموعة الرئيسة، واثنتان للملائكة على كلا الجانبين. الملائكة أنفسهم بعمر المراهقة وواضح أنهم ذكور - الملاك الذي اكتمل وجهه، ويلتفت نحونا، يشبه «باخوس» و «ديفيد» و «القديس بروكولوس».

كان الملائكة الشباب الذكور الجميلون ميزة للوحات العذراوات الفلورنسية التي رسمها فنانون مثل بوتيجيلي. إلا أن الملائكة في عذراء مانتشستر أكثر وقاراً. تفصيل،

عـرضي ربما، يحيـل إلى التفكـير بمطبقّي مواعظ سـافونارولا الأخلاقية الشـباب. كثيراً ما حثَّ الواعظ أتباعه الشـباب على حلق شـعرهم حتى آذانهم - الخصل الطويلة المسترسـلة مرتبطـة بالأخلاق المنحلة والعيـش الصاخب. لدى ملائكة مايكل انجلـو لبد كثة مجعدة، لكن آذانهم تُركت مكشوفة بعناية.

إذا كان مايكل انجلو حقاً يرسم العذراء في أوائل الخريف من سنة ١٤٩٧، فإنه تركها؛ لأنـه أصبح لديه شيء ما أفضـل لينجزه. ليس لوحة تعبدية خاصـة تُخفى في منازل الرعاة، بل نحت رخامي ضخم يُنصب في الكنيسة الأكثر أهمية في المسيحية الغربية. ليس ثمة شيء مؤهل أكثر ليؤسـس شهرته، أو أقرب بكثير لذوقه، بما أن الرخام كان وسطه المفضّل. كان نمطـاً متكـرراً في مهنة مايكل انجلو أن يقبل التكليف أولاً ثم يهمله أو يتخلى عنه كلية حين يـأتي تكليـف أفضل. أعـاد مايكل انجلو أحيانـاً، لكن على نحو نادر - وقـد يظن المرء على مضض - الأموال التي دُفعت إليه لقاء العمل المهجور.

بحلـول أواخر خريف سـنة ١٤٩٧، حصـل مايكل انجلو على تكليـف من أكثر رجال الديـن الفرنسـيين أهميـة في رومـا، الكاردينـال جـان دي بيلريس - لاغـرولاس. أوضح الكاردينـال بـلا لبـس ما كان يفكر به في رسـالة كتبهـا في الثامن عشر من تشريـن الثاني إلى شـيوخ لوكا (مدينة في مقاطعة توسكاني في وسـط إيطاليا - المترجم): مايكل انجلو سوف «يُنجـز نصب بِيَتا من الرخـام، أي مريم العذراء تغطيها الملابس، والمسـيح ميتاً وعارياً بين ذراعيها، وسـيُنصب في كنيسـة صغيرة معينة ننوي أن نشـيدها في كنيسة القديس بطرس في روما، في كنيسة سانتا بيترونيلا». كان الاتفاق جديدًا حينها، فالكاردينال يقول: إنه توصل إلى اتفاق «مؤخراً» بشأن المشروع.

تحقـق هذا عبر مناصرة ياكوبو غالي البليغة، الـذي كفل مايكل انجلو في العقد النهائي، واعداً بشجاعة أن تابعه سيكمل العمل في أثناء سنة، وأنه «سيكون العمل الرخامي الأجمل في روما اليوم، وأن ليس ثمة أسـتاذ بوسـعه أن يُنجز العمل بشكل أفضل». مايكل انجلو - كما أشار ياكوبو غالي بلا ريب - كان فناناً شاباً ذكياً ينحت على مستويات طبيعانية استثنائية وغير مسـبوقة. ملمس «باخوس» الحي الكلاسـيكي الماجن - الذي لا بدَّ وأنه قد عُرض على الكاردينال - قد يستخدم لكي يُضفي على كائنات بيتا حضوراً فنطازياً تقريباً.

كان دي بيلريـس رجـل دين بارزاً ودبلوماسـياً مُجرَّباً من غاسـكوني. شـماس القديس دنيس منذ سـنة ١٤٧٤، كان أيضاً سـفيراً ناجحاً لدى إسبانيا، وبُعث في مهمات دبلوماسية إلى ألمانيـا، وترقّـى في مناصـب الكنيسـة الفرنسـية حتـى تـم تعيينـه - ربـما بعمـر السـتين

تقريباً - سفيراً لدى الحبر الأعظم من قبل الملك الشاب تشارلز الثامن. كان معروفاً لدى الكاردينال رياريو، وبذلك لدى ياكوبو غالي. وعليه، فأفكاره عن الفن والعمارة وشؤون أخرى، قد تأسست في فرنسا أواخر القرن الخامس عشر، حيث كانت هناك أمثلة عدّة من مجاميع نحتية بالحجم الطبيعي لـ «دفن المسيح». مثّلت «البيتا» الدفن، مقتصراً على جوهره العاطفي: أم وابن ميت. كانت نوعاً من النصب الشائعة في فرنسا وشمال أوربا، ولكن ليس في روما: طريقة لإحراز نقطة وطنية. أحد أعظم أعمال الدفن في فرنسا أواخر القرن الخامس عشر في دير سولسميس في وادي لوار، يعود تاريخه إلى سنة ١٤٩٦ ويحمل شعار تشارلز الثامن، سيد دي بيليريس الملكي. كان بالحجم الطبيعي ووُضع في مكان منخفض لكي تكون الشخوص على مستوى الناظرين. تلك كانت الطريقة التي ستُنصب بها بيتا دي بيليريس في روما.

كان الأجر ثلاثة أضعاف ما تقاضاه مايكل انجلو لقاء «باخوس»، وكان العمل مشهوراً بما يكفي ليؤسس شهرته. تطلب العمل جلَّ انتباهه. في الأسبوع الثالث من تشرين الثاني، انطلق إلى كارارا لكي يُشرف شخصياً على إخراج قطعة الرخام من المقالع لنحته، من المفترض أن يُرشده عمال الحجر المحليون، لكنه حدد الخيار الأخير بنفسه. انتقى قطعة، لكنها كانت في منطقة عالية ويتعذر الوصول إليها. بعد ربع قرن من الزمن، كتب أحد مساعدي مايكل انجلو، دومينيكو دي جيوفاني دا سَتينانو، المعروف بـ توبولينو، أو الفأر الصغير، كتب إليه لكي يخبره أنه تتبع بعض القطع الجيدة من الرخام «تماماً تحت» المكان في الجدار الصخري حيث كان موقع البيتا «على منحدرات بولفاجيو، تلك البقعة الوعرة حيث تعلم أن الرخام يتمتع بجودة عالية هناك».

في الثالث عشر من كانون الثاني سنة ١٤٩٨، بدأ أصدقاء مايكل انجلو في روما بالقلق؛ لأنه لم يهتم بالتواصل معهم. نعرف هذا من رسالة أُرسلت إلى فلورنسا، إلى بوناروتو، من قبل شخص جديد في حياة مايكل انجلو: مساعد. لا شيء معروف عن أصول هذا الشاب، ما عدا اسمه - بيرو دآرجنتا، أو بطرس من آرجنتا - وأن أبيه اسمه جيانوتو أو جيوفاني. يبدو أنه كان حلاق الكاردينال رياريو، اعتماداً على نتف من الأدلة، وبذلك يعيش في الشارع المقابل لمايكل انجلو في قصر الكانسيليريا. يذكر فاساري أن مايكل انجلو أصبح ودوداً مع «حلاق الكاردينال»، الذي كان رساماً وعمل بمثابرة بألوان التيمبيرا (مزيج من ألوان تذوب في الماء، وتتماسك بإضافة صفار البيض - المترجم)، مع أنه لم تكن لديه دراية بالرسم.

على ما يبدو، رسم مايكل انجلو رسماً تمهيديا لهذا الفنان الذي أصبح حلاقاً، لكي يساعده في رسم لوحة مذبح صغيرة للقديس فرانسيس وهو يستلم الندوب. تلك اللوحة، التي اختفت منذ قرون مضت، كانت في كنيسة سان بييترو في مونتوريو. يذكر نص من القرن السادي عشر أن الرسام كان بييرو دآرجينتا، ولذا، تبدو الدائرة مكتملة. من الواضح أن بييرو كان جزءاً من حلقة مايكل انجلو بحلول صيف سنة ١٤٩٧، حين قدم بويناروتو بويناروتي للزيارة لغرض مداولات أزمة العائلة المالية؛ لأنه كتب لاحقاً لبويناروتو بأسلوب هو الأكثر ودية. لا شيء أكثر يُعرف عن مشاعر مايكل انجلو تجاه بييرو، لكن بييرو بقي وفياً وعطوفاً لعقود. أيام حصار فلورنسا في سنتي ١٥٢٩ - ١٥٣٠، وما تبعها، أرسل رسائل مؤثرة يسأل فيها عن حال مايكل انجلو، وعارضاً عليه ملاذاً - إذا كان بحاجة إليه - في منزله الخاص. من الإنصاف القول: إن علاقتهما تبدو حميمية على نحو غير اعتيادي مقارنة بتلك التي بين الأستاذ وصانعه. طيلة العقود اللاحقة، أبدى مايكل انجلو مشاعراً قوية للغاية تجاه الشباب في منزله، معتنياً بهم حين يمرضون و - حين توفي أحدهم - عبَّر عن درجة من الحزن تقترب من القنوط.

من جهته، بدا بييرو وكأنه رأى نفسه عملياً بوصفه فرداً من عائلة بويناروتي. كان دافع رسالته البوّاحة إلى بويناروتو في كانون الثاني سنة ١٤٩٨، القلق على النحات، الذي انغمس في اختيار قطعته الرخامية «السيد ياكوبو غالي وجميعنا نتساءل أنه لم يُرسل كلمة». هل سمع بويناروتو أي أخبار؟ أنهى بييرو رسالته بمزحة، على الرغم من أن حس مرح القرن الخامس عشر لديه كان حقيقة متحجر القلب بشكل مفزع. الخبر الوحيد الذي كتب عنه كان العاصفة التي ضربت روما، وأنهم غطسوا في الثلج حتى مؤخراتهم. لم تكن هناك نار لتدفئتهم؛ ولذا، كان يجب إحراق بعض الجناة أحياءً في كامبو دي فيوري «مقابل أعمالهم الصالحة».

طلب بييرو من بويناروتو أن يبلِّغ سلامه إلى الأخ غيرولامو (سافونارولا)، مماحكة معتادة في ذلك الحين من قبل غريب وهو يخاطب فلورنسي، بحكم حقيقة أن المدينة قد سقطت تحت تأثير مجرد واعظ كان يعدّ مثار سخرية على نطاق واسع، ولا سيما في روما، حيث أوشك الانقضاض على سافونارولا أن يدخل مراحله النهائية.

كان الشتاء قاسياً للغاية تلك السنة في إيطاليا الوسطى. في السابع عشر من شباط، دوَّن لاندوجي أن البرد كان «شديداً» وأنه كان هناك صقيع لمدة شهرين. لا بد وأن الطقس كان شديد البرودة بقسوة في الجبال عند أعالي كارارا، معرقلاً استخراج قطعة الرخام - وهي

عملية عسيرة وخطرة في أي وقت - من واجهة الجرف باستخدام الأزاميل والاسفينات، ثم البدء بمناورة إنزالها عبر المنحدرات الشديدة على منصة تشبه الزلاجة تعرف بـ «ليتسا».

حل التاسع من شباط قبل أن يُدفع لمايكل انجلو بعض النفقات لقاء لجام وعدة فرس لكي تسحب عربة الرخام - مما يوحي بأن الحمولة قد وصلت إلى آخر السوق، ويمكن نقلها على دواليب بدلاً من الزلاجة. بعد ذلك، عاد كما يبدو عن طريق فلورنسا؛ لأنه حمل رسالة من بوناروتو إلى بييرو. لا بدَّ وأنه اجتاز المدينة إبّان آخر وأكبر حرائق الأباطيل التي نظمتها كتائب شباب سافونارولا المتشدِّدين. في السابع والعشرين من شباط في ساحة سنيوريا، أُضرمت النار بكومة من «النصب العارية وألواح الألعاب والكتب الهرطقية وكثير من الأشياء العبثية الأخرى، التي لها قيمة عظيمة تُقدر بآلاف الفلورينات». حضرت المحرقة مسيرات صبيان يحملون صلباناً.

في العاشر من آذار، كتب بييرو دآرجنتا ثانية إلى بوناروتو. عاد مايكل انجلو، لكن الرخام لم يصل بعد. ليس هناك أخبار من روما، بحسب بييرو، باستثناء أن تسعة رجال قد وُضعوا في المُشهِّرة اليوم الماضي، وخمسة آخرين شُنِقوا (المُشهِّرة آلة خشبية للتعذيب تُدخل فيها يدا المجرم ورأسه ابتغاء التشهير به - المترجم).

أخذت مأساة سافونارولا تقترب من ذروتها. كان البابا اليكساندر السادس مصمِّماً على تحطيمه. ثمة ضغط لا يكلّ من روما كان يرجِّح التوازن ضده في فلورنسا. بحسب بييرو دآرجنتا «الأخ السارافيم (مجموعة من الملائكة تحرس العرش الإلهي في اليهودية والمسيحية - المترجم) غيرولامو... يجعل من روما كلها تتحدث عنه، ويُقال إنه هرطوقي عفن».

اقترح بييرو أن يأتي إلى روما حيث سيتم «تطويبه». عنى ذلك، بحسب جميع الاحتمالات، أن يُحرق حياً في كامبو دي فيوري، على مسافة مسيرة قصيرة للغاية من إيسولا غالي، حيث أقام مايكل انجلو وعمل. وقعت إعدامات وحشية على نحو منتظم هناك. في السابع من نيسان، مثلاً، مات عبد مغربي ميتة فظيعة بشكل مذهل. يُفترض أنه أسود وكان خادماً لدى خليلة تُسمى كورسيتا. دأب على التجوال مرتدياً ملابس النساء، تحت اسم «باربرا الإسبانية»، مرتكباً أفعالاً تجلب العار، رواها يوهان بيرجارد، مسؤول تشريفات البابا، والذي لم يكن بوسعه إلا أن يخمن تلك الأفعال. تم اقتياد «باربرا الإسبانية» إلى كامبو دي فيوري، وثوبه مرفوع لكي يتمكن الجميع من رؤية خصيته وأُحرق على المشهِّرة (على الرغم من أنه كانت هناك مشكلة في إشعال النار؛ لأن الحطب كان رطباً جراء المطر الغزير).

عدّ بييرو دآرجنتا تلك المشاهد جزءاً من الحياة اليومية يشتت الانتباه، وهو ما قد كان

الاستجابة المعاصرة العامة. لم يسجل ما شعر به مايكل انجلو، إلا أن هناك تلميحات بأن هذه المعاملة القاسية قد أثّرت بقوة على خياله. الصور التي أبدعها في الحجر أو على الورق، إضافة إلى الصور في شعره، ترتبط بالعقاب والسجن. يخطر التقييد والتعذيب والأسر على تفكيره بشكل طبيعي بوصفها كنايات عن مصيره بوصفه عاشقاً تعيساً، أو بسهولة هو تعبير عن الوضع البشري. تبدأ قصيدة غنائية كتبها مايكل انجلو تقريباً سنة ١٥٤٤ - ١٥٥٥ «ذاك الذي اقتيد من محكمة إلى المكان، حيث تغادر الروح القلب، يسير على مضض، ليس أقل مني وأنا أسير نحو الموت».

من العسير تجنُّب الإحساس بأن مشاعره قد وقعت في فخّ. أُدينت مشاعر رغبات جسده القوية على أنها خطايا من قبل الكنيسة التي آمن بها، وإذا ما طُبِّق القانون بصرامة - لأن ذلك لم يحدث عموماً - كانت عقوبة تلك الرغبات الموت. يبدو أن هذا الوضع قد أزعج بعض معاصريه قليلاً بما يكفي - من بينهم كبار رجال الدين - لكنه ربما أرّق هذا الشعور بالفعل مايكل انجلو الورع وذا التفكير الجدّي للغاية.

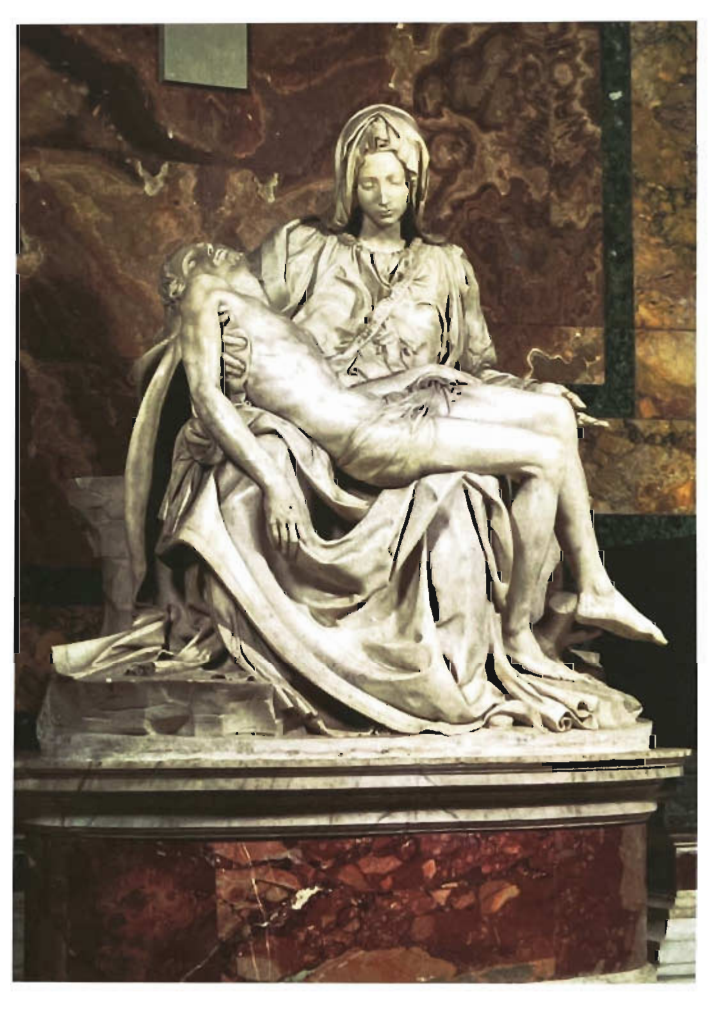
من جهته، سرعان ما سيسير غيرولامو سافونارولا نحو الموت. انهارت مساندته في آذار بعد فشل أخرق. تحدى فرانسيسكان سانتا كروجي أتباع سافونارولا الدومينيكان لخوض امتحان بالنار، من أجل معرفة مَن يفضِّله الرب حقاً. انتهى التحدي يوم السادس من نيسان بمواجهة. نُصِب هيكل مرتفع متقن الصنع، رُزِمَ بالحطب ونُقِعَ بالقطران والزيت والبارود، أمام ساحة السينيوريا. تطوَّع مساعد سافونارولا، الأخ دومينيكو دا بيشا لكي يمر عبر هذا الممر الناري، لكن الفرانسيسكان أبدوا جملة اعتراضات على الترتيبات وفي آخر المطاف، بدأ المطر بالهطول.

كانت المحصلة ألاّ أحد سار عبر اللهب، لكن سافونارولا كان الخاسر. توقع الفلورنسيون معجزة ولم تأتِ المعجزة. في اليوم اللاحق، تمت محاصرة دير سان ماركو[1]. وأُسِر سافونارولا وأعوانه. عُذِّب وأُجبر على الاعتراف بكونه كاذباً ومحتالاً، والتنصل عما وعظ به، ثم عُذِّب ثانية وشُنِق أخيراً مع اثنين من مرافقيه يوم الثالث والعشرين من أيار. ثم أُحرقت جثثهم، ونُثِر رماد سافونارولا من أجل منع استغلال بقاياه لغرض التحشيد الطائفي. الخطة لم تنجح. كان موت الراهب نهاية حقبة في التاريخ الفلورنسي، إلا أن طائفة سافونارولا قد بدأت الآن.

في السابع من نيسان، اليوم نفسه الذي أُحرقت فيه باربرا الإسبانية، كتب الكاردينال دي بيليريس إلى حكومة فلورنسا (المنشغلة بإخضاع سافونارولا لتحقيقات مبرِّحة). طلب

(١) من بين المدافعين، أفراد من العائلة المتخصّصة في تزجيج النحت الفخاري، آل ديلا روبيا.

دي بيليريس من الحكومة أن تساعد في نقل الحجر من أجل نصب «البيتا». تذمَّر من أن أحد خدمه «uno nostro» قد أُعيق عن استخراج ونقل الرخام. ربما كانت المشكلة متعلقة بالضرائب، التي رفعها كثيراً الكونت آلبريكو، ماركيز ماسا وكارارا، في ذلك الوقت على صادرات الرخام من أرضه. مع تأخير بعد آخر، واصل مايكل انجلو الدفع طيلة شهرين من أجل نقل الحجر في أثناء وصوله إلى مصب التيبر ثم شُحن أخيراً من ميناء ريبا في حزيران. بينما كان ينتظر وصول الحجر، من المحتمل أنه كان يطور أفكاره الخاصة بالنحت.



الشكل ٣: بيتا، ١٤٩٨ - ١٥٠٠، كنيسة سان بييترو، الفاتيكان.

عمر العذراء الجلي أحد أكثر الجوانب غرابة في النحت المكتمل. تبدو مراهقة، أو في أحسن الأحوال، في أوائل عشريناتها. عندما بدأ كونديفي بالكتابة، في منتصف القرن السادس عشر، كانـت تلك السـمة الغريبة قد تمخض عنها بعض النقد، وهي أحـد المرات، التي يبدو فيها أن مايكل انجلو قد خرج من خلف الراوي المحترم وخاطب القارئ بشكل مباشر.

يقول كونديفي أنه وجَّه السـؤال إلى الرجل العظيم، الذي أوضح أن امرأة بعفة سـيدتنا، لم تلوثها «رغبة ماجنة واحدة» تحافظ على مظهرها اليافع مدة أطول مما هو مألوف. هذه النضارة العذراوية، بحسب رأيه، قد حافظ عليها الرب بأعجوبة، بوصفها طريقة للتأكيد على نقائها.

هـذا السـبب غير منطقـي قطعاً مع أنـه مبتكر. على الرغم مـن ذلك، أيّـاً كان دافع مايكل انجلو، فقد نحت سيدة من نوع يلائم نحتاً للعذراء مع طفل. يضفي هذا عاطفة على النحت: امرأة شابة بعمر الحمل، تحتضن جثة ابنها البالغ على ركبتيها، بدلاً من طفلها.

عـزَّز حجـم العذراء الهائل من هذا الشـعور بأنهـا أم وطفلة: لو وقفـت، لكانت عملاقة. كتفاها عريضان، ركبتاها مثل جانبين سـامقين لوادي جبل شـاهق (تشبه القمم الشاهقة أعلى كارارا، بالفعـل). تبلـغ الغرابـة أقصاهـا ما أن تلاحظها، لكـن كما هي الحال دائـماً مع مايكل انجلو، الغرابة غير منفصلة عن قوة العمل.

ربما كمن التفسـير الحقيقي في إحساسـه بالصوابية الفنية. لم تكن آلهـات اليونان والرومان القديمة في منتصف أعمارهن، إلهة مثل السيدة العذراء يجب أن تبدو شابة على نحو مثالي – أو على الأقل يجب أن تبدو كذلك بالنسبة إلى ذهن منغمس في الآثار الكلاسيكية مثلما كان مايكل انجلو سنة ١٤٩٨. كان سيتم التوصل إلى التفسير اللاهوتي بعد ذلك بزمن طويل.

اليوم، «بيتا» مايكل انجلو مثال ساطع لعمل فني تتجاوز شهرته جودته. في القرن الحادي والعشريـن يراها المـرء – أو يحاول أن يراها – عن بعد، خلـف زجاج مضاد للرصاص. يقف الزائر بين أكتاف السياح المتدافعة، باذلاً جهده لكي يتذوق العمل عن بعد، وقد أُضيءَ بشكل ساطع. يتناقض هذا والطريقة التي توقعها مايكل انجلو لكيفية تجربة الناظر لنحته.

هُدِمـت كنيسـة سـانتا بيترونيلا، وجهـة التمثال الأصلية– حـين بدأ برامانتـي بإعادة بناء كنيسـة القديس بطـرس بعد عقد – كانت ضريحـاً رومانياً من القرن الرابـع. يوحي الدليل – عـلى الأقـل ليس دليل النحت نفسـه – بأنه نُصب لكي يبرق تحت ضـوء يتسرّب من نوافذ في أعلى قبة القاعة المسـتديرة. إنه عمل تفاصيل سطحه وتحسـينه خارقة للعادة. وصف فاساري جسـد المسـيح العاري تقريباً بحماسٍ منتشٍ «كان من المسـتحيل أن تجد جسـداً يبدي غموضاً فنيـاً أعظم، ويمتلك أطرافاً أكثر جمـالاً، أو عملاً عارياً بتفاصيل أكثر في العضلات والشرايين والأعصاب».

على الرغم من ذلك، كما أشار وليم ولاس، أن جسد ورأس المسيح يصبحان منظورين فقط حين يُنظر إليهما من نقطة مؤاتية لشخص يقف تقريباً على نفس مستوى النحت عينه. نُحِتت «البيتا» لكي ترى عن كثب، نصف مضاءة، سطوحها البيضاء النقية تلمع في العتمة.

لو أن لورنزو دي مديجي، بحسب رأي مكيافيلي، كان شخصين وقد امتزجا مع بعض عبر اندماج مستحيل، يمكن أن يُقال الشيء نفسه عن شخصية مايكل انجلو الفنية. في «البيتا»، قَرَنَ مع بعض الصورة العاطفية الأكثر حدة في التأمل الورع لشمال أوربا مع السمات الرائقة، والعري الذي لا تشوبه شائبة، والدقيق تشريحياً للفن الكلاسيكي. على شريط يجتاز صدر العذراء، نقش مايكل انجلو الكلمات «MICHAEL.A[N]GELUS.BONAROTUS. FLORENT.FACIEBA[T]» (مايكل انجلو بوناروتي الفلورنسي كان يصنع). فاساري لديه قصة مفعمة بالحيوية عن سبب فعله ذلك:

ذهب يوماً ما إلى حيث كان النصب، ووجد حشداً من الغرباء من لومباردي يمدحون العمل، ثم سأل أحدهم الآخر عمَّن أنجزه، فقط ليقال له «غوبو خاصتنا من ميلان»، وقف مايكل انجلو هناك من دون أن يقول كلمة، لكنه كان يفكر أنه غريب للغاية أن يُعزى كل جهده إلى شخص آخر. ثم في أحد الليالي، تناول أزاميله، وأغلق على نفسه، وتحت الضوء، نقش اسمه على النصب.

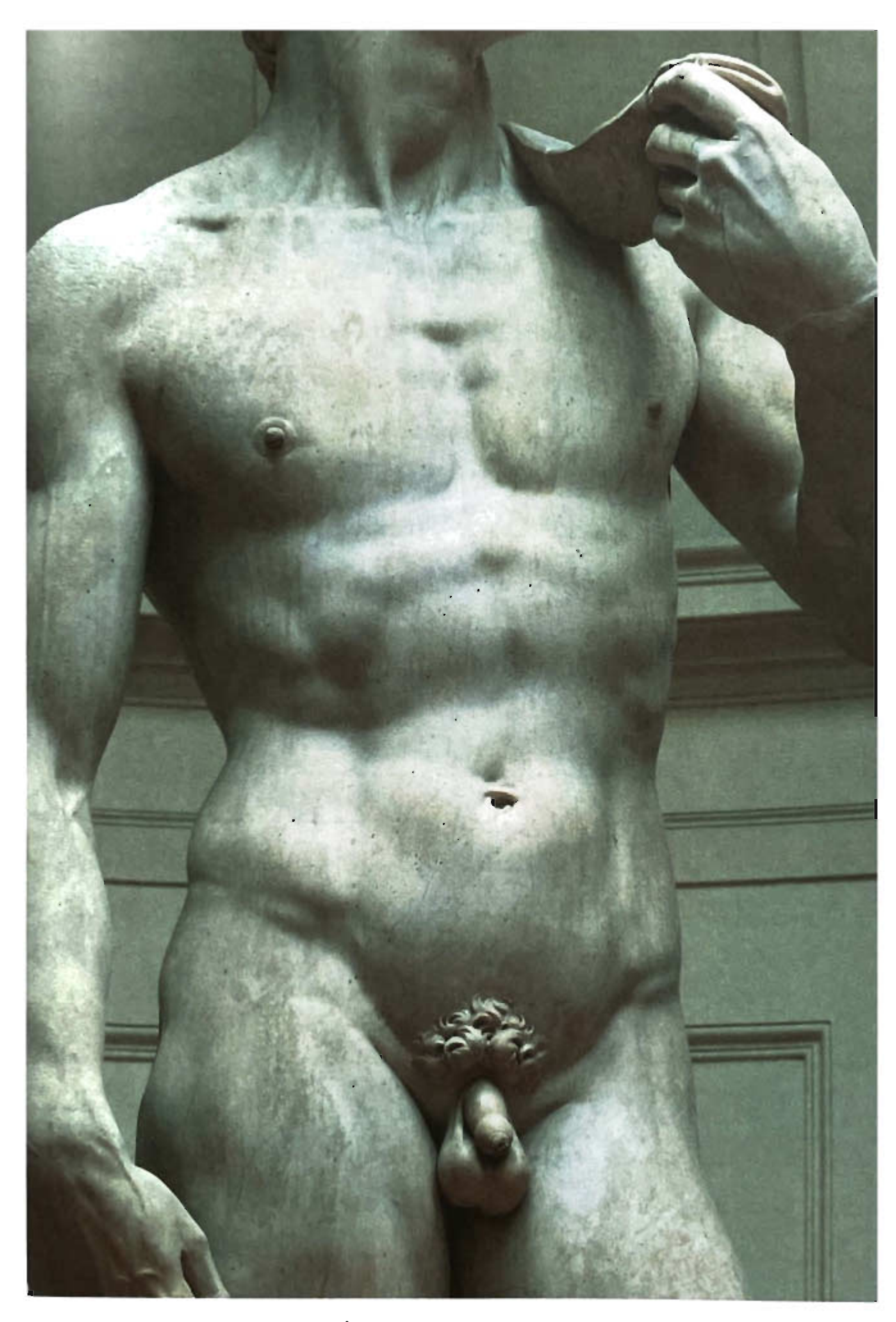
لا يمكن أن يكون هذا صحيحاً، كما رُويَ؛ لأن الشريط الذي نقش مايكل انجلو عليه اسمه هو جزء جوهري من التصميم، وليس له غرض سوى أن يحمل تلك الكلمات. لذا، لا بدَّ وأنه أراد للنحت منذ البداية أن يكون إعلاناً لنفسه. يبدو محتملاً، على أي حال، أنه كان حريصاً لكي يشير إلى أن النحت حقاً عمله، ولا يعود إلى منافس مثل كريستوفورو سولاري (١٤٦٨ - ١٥٢٤، والمعروف بـ إلغابو، أو «الأحدب»)[1].

أعلن هذا الشكل من التوقيع أن الكمال في الفن مثالي، ليس من المحتمل تحقيقه إطلاقاً - هذا ما راق لمزاج مايكل انجلو. أضاف لمسة ذكية من عنده. كلمة «faciebat» نفسها ليست مكتملة، الحرف T في آخر الكلمة يختفي خلف طية القماش.

هذا، العمل الأكثر اكتمالاً من بين جميع أعماله، هو العمل الوحيد الذي أشار مايكل انجلو بشكل بارز إلى أنه يمكن أن يُحسَّن أكثر. لم يوقِّع أي شيء آخر ثانية؛ لأنه لم يعد يحتاج إلى ذلك. من هذه اللحظة فصاعداً، صار واضحاً لِمَن يعود العمل على الدوام. نُصب النحت في تموز سنة ١٥٠٠ - إن لم يكن قبل ذلك. «البيتا» صنعت اسمه، كان عمره خمسة وعشرين عاماً.

---

(١) منافس مرير آخر، بيترو تورجيانو - متنمر حديقة النحت الذي حطم أنف مايكل انجلو - سُجِّل في روما سنة ١٤٩٨



ديفيد، ١٥٠١ - ١٥٠٤، تفصيل من أعلى الجسد.

الفصل الثامن

ديفيد وأجساد أخرى

مشـكلة «مايـكل انجلـو» التشـكيلية لم تكن قروسـطية من أجـل بناء كاتدرائيـة، ولا يونانيـة مـن أجل جعل إنسـان يبدو مثل إلـه، بل بناء كاتدرائية منبثقة عن الإنسان».

Barnett Newman The Sublime is Now 1948

مع مايكل انجلو، تحول علم التشريح إلى موسيقا. ومعه، أصبح الجسد البشري مادة معمارية لبناء الأحلام».

Umberto Boccioni Futuristic Paintings 1911

في الثاني من أيلول سنة ١٥٠٠، رُصد مبلغ ٦٠ دوكاتياً لمايكل انجلو لقاء لوحة لكنيسة سـانت أوغسـتينو في روما. يبـدو أن ياكوبو غالي قد وجـد له عملاً للمرة الثانية. سـيكون لوحـة مذبح كنيسـة، يموِّلها جيوفاني إيبو، أسـقف كروتوني الراحل. توفي الأسـقف سـنة ١٤٩٦، وتُركت متابعة شؤونه بين يدي الكاردينال رياريو. على أي حال، الكاردينال نفسه كان في المنفى؛ لأنه قرر أن من الأكثر أماناً له أن يغادر حين يشي مناخ روما بورجا السياسي بالتهديـد (رودريغـو بورجا ١٤٣١ - ١٥٠٣، بابا روما تحت اسـم الاكسـاندر السـادس، فاسـد، دنيـوي، وطمـوح. سـاهم إهمالـه لميراث الكنيسـة الروحـي في تنامـي الإصلاح البروتستانتي، الموسوعة البريطانية - المترجم)[1]. ألقى على اثنين من رجال أعماله مسؤولية تأسيس كنيسة الأسقف، غالي كان أحدهما.

(١) هاجم ابن البابا، جزيري بورجا، مقتنيات عائلة روفيري القديمة في فورلي وإيمولا.

كانت كنيسة الأسقف الراحل مخصَّصة إلى نصب «البيتا»، وعليه من الأرجح أنه طُلب من مايكل انجلو أن يرسم «بيتا» أخرى، مختلفة تماماً، وصفاً آخر لجسد المسيح المتوفى. يعتقد كثير من العلماء، لكن ليس كلهم، أنه بدأ باللوحة، إلا أنه لم يكملها، وهي اللوحة الموجودة الآن في المعرض الوطني في لندن، المعروفة باسم «الدفن».



الشكل ١ : الدفن، ١٥٠٠ تقريباً - ١٥٠١.

تلاشت الألوان على نحو غير متساوٍ، وعليه، فلون رداء القديس يوحنا الأحمر البرتقالي يتمتع بالحيوية، لكن هذا لم يكن نية الفنان. بحسب الخطة اللونية الأصلية، كان الأحمر سيوازنه الرداء الأخضر الزيتوني القوي الذي ترتديه مريم التي تسند المسيح من الجهة الأخرى، في حين كانت مريم المجدلية ستنال رداءً بالأزرق السماوي والزهري القوي، والعذراء، فرضاً، ستكون بالأزرق الغامق اللازوردي. وهالة كانت ستحيط بجسد المسيح من نسيج غني الصبغة.

المسيح عارٍ تماماً، وحُمِل بطريقة يبدو معها وكأنه يطفو أمامنا، منتصباً تقريباً. كما أشار مؤرخ الفن والعالم المختص بمايكل انجلو، مايكل هيرست، ورد وصف العمل الأول في جرد سنة ١٦٤٩ للمجموعة الرومانية، المعروض حينها في (متحف فارنيسي) أكثر دقة: «المسيح محمولاً إلى القبر». بؤرة اللوحة جثة رجل جميلة، خلت من إشارات محن الجلد والصلب تماماً. على ما يبدو، يحيط ثلاثة أشخاص بالمسيح لكي يحملوا جسده، وهم يرتقون درجة سلّم واحدة نحو القبر الحجري في خلفية اللوحة. إنهم في الحقيقة يعرضونه لنا، ويعرضونه بشكل كلي على نحو غير معتاد.

تُركت بعض المناطق في اللوحة غير مرسومة تماماً، ومن ضمنها شخص مريم وهي في حداد في أسفل اليمين، ومدخل الكهف المفتوح في الأعلى. أحد أغرب تلك البقع غير المرسومة هي منطقة قضيب المسيح. من العسير للغاية أن يعتقد المرء أن مايكل انجلو قد ترك هذه المنطقة غير مكتملة. ربما، قرَّر شخص ما أن يمسحها لاحقاً. كان استعمال مايكل انجلو المحدد للعري الكامل في الأماكن العامة مثيراً للجدل، واشتد الجدل لاحقاً في حياته وبعد موته.

نجا تخطيط دراسة عن «الدفن» وهو أول أعمال مايكل انجلو - على الأقل بالنسبة إلى العلماء الذين يقرّون أنه رسمها حقاً: رسمة لشخص ماري المجدلية، التي تركع إلى اليسار. من الواضح أن الشخص الذي اتّخذ وقفة لها كان موديلاً نسائياً حياً. إذا يقبل المرء هذه الرسمة - وبطبيعة الحال، أولئك العلماء الذين لا يفضّلون اللوحة، سيرفضونها - فإنها الحالة الوحيدة التي تم توثيق مايكل انجلو فيها وهو ينظر إلى امرأة عارية. في «البيتا» و «الدفن» وطوال السنين القادمة، كانت فكرته الأساسية جسد رجل جميل على نحو خارق، عضلي وعارٍ.

درس مايكل انجلو الجسد، ليس بالنظر إلى الأجساد الحية العارية فحسب، بل بتشريح الجثث أيضاً، وهو يسلخ الجلد عنها، ويمعن النظر بالعضلات والعظام التي تحتها. بدأ

بذلـك في أواخـر عقـده الثاني من العمـر. في أثناء عمله على «الصلب» في مستشـفى سـانتا سبيريتو، بدأ مايكل انجلو بدراسة التشريح البشري والذي استمر عليه طيلة معظم حياته. وصـف كونديفي كيـف كان مايكل انجلو عـلى علاقة طيبة مع رئيس الديـر، الذي وفر له الجثث لكي يشرِّحها، وخصَّص له غرفة لكي يقوم بذلك. هذا العمل المروِّع - القذر وغير الصحي والمفزع، تحت ظروف ما قبل العصر الحديث المفتقرة للتبريد، ولذا من الأفضل أن يتم في إيطاليا حين يكون الطقس بارداً - منحه «المتعة الممكنة الأعظم». منذ تلك اللحظة، كما أخبر مايكل انجلو كالكاني - نفَّذ تشريحات متى ما سنحت له فرصة. وأمر هذه الهواية المريعة مفهوم؛ لأن عظام الجسد البشري وعضلاته عناصر أساسية في فنه.

لم يكن سانتو سبيريتو مستشفىً رئيساً، حيث من المتوقع أن يتم التشريح الطبي فيه، لكن ثمة مستوصف ملحق بدير أوغسطيني، حيث مات بعض المرضى من وقت لآخر. ولم يكن من اليسير على الفنانين متابعة الدراسات التشريحية - على الرغم من أن معرفة الموضوع كان ينصح به للرسـامين والنحاتين. كتب لورنزو غيبيرتي، مبدع «بوابات الفردوس» لمعمدانية فلورنسـا، سـنة ١٤٥٠ أن النحات وهو يهدف إلى إنجاز تمثال لرجل، يجب أن يحضر بعض التشريحـات، لكي يكتشـف «كم هو عـدد العظام في الجسـم البـشري، والعضلات وجميع الأوتار وعلاقاتها».

كان تحليل داخل الجسـد البشري عبر التشريح أحد أهم الخطوات التقدمية الاسـتثنائية في المعرفة، التي اتُّخِذت في حقبة القرون الوسـطى التي يُفترض أنها متخلفة. وصفها مؤرخ علوم العصور الوسطى، جيمس هانام على أنها «أحد أكثر الأحداث إثارة للدهشة في تاريخ العلوم الطبيعية». كان هناك تحريم شـديد على تقطيـع الجثث وفحصها في جميع الحضارات السـابقة. تأسست معرفة التشريح الكلاسـيكية، كما وردت في كتابات خبير الطب القديم، جالينـوس، عمومـاً على فحـص الحيوانات الميتـة، ولا سـيما الخنازير والقـردة. لا التعاليم الرومانية ولا الإسلامية سمحت بتشريح الجثث البشرية.

مثل كثير من الابتكارات التي شـكّلت الحياة المعاصرة، بـدأ التشريح في إيطاليا القرون الوسـطى. (اختراع النظارات مثال آخر). حصلت التشريحات الموثَّقة الأولى في كلية الطب في جامعـة بولونيـا العظيمـة في أوائل القرن الرابع عشر. المدرس يـشرّح من على المنصة، في حين يقطِّع مساعدوه جثة مجرم معدوم، ويتفرج المشاهدون من على المقاعد في محيط القاعة. ربما كان هذا هو النوع من التشريح الذي نصح غيبيرتي الفنانين بحضوره.

التشريحات التي أخبر مايكل انجلو كونديفي عنها كانت خاصة، شـؤوناً مرتجلة لم يكن

فيها الفنان ملاحظاً فحسب، بل باحثاً مفعماً بالحيوية. يعدُّ مايكل انجلو من أوائل الفنانين الذين شرَّحوا الجسم البشري، لكن هناك سابقة. بحسب فاساري، انتونيو ديل بولا ييولو «فهم رسم العراة بطريقة أكثر حداثة من تلك الخاصة بالأساتذة السابقين، وقطّع كثيراً من الأجساد لكي يرى تشريحها».

على أي حال، الحصول على العيِّنات الضرورية - جثث لا يبالي أحد بتقطيعها - لم يكن سهلاً. حتى مشرِّح شهير مثل آندرياس فيساليوس (١٥١٤ - ١٥٦٤)، اعترف بعد نصف قرن باللجوء إلى سرقة القبور، وسلخ جلد امرأة متوفية بسرعة لئلا يتمكن أقاربها من التعرف عليها، و - في مهمة علمية مريعة - يستعيد عند الغسق بشكل سري أطرافاً محترقة لمجرم حُرقَ على وتد.

كان ليوناردو دافنشي (١٤٥٢ - ١٥١٩) فناناً آخر درس التشريح بلا ريب في أواخر الثمانينات وأوائل التسعينات من القرن الخامس عشر. إلا أن فرصه لدراسة العيِّنات البشرية في ميلان، حيث كان يقيم، كانت محدودة؛ لأنه كان «مجرد» رسام. رئيس دير سانتو سبيريتو كان متعاوناً في هذه المسألة مع فنان مفضل في بلاط آل مديجي مثل مايكل انجلو. كان دير سانتو سبيريتو نفسه وثيق الصلة بلورنزو وبييرو دي مديجي، وكان في حي فلورنسي يدعمه آل مديجي بقوة. مع هذا، كان الفنان الشاب بحاجة لبعض الإرشادات المتعلقة بكيفية تنفيذ العملية. غالباً ما تعاون الفنانون مع الأطباء من الناحية العملية.

بطريقة أو بأخرى، من الواضح أن مايكل انجلو وجد فرصاً ليقوم بالتشريح طوال السنين. وفرت بولونيا فرصاً من أجل الملاحظة وتنفيذ التشريح، وفي روما، كانت هناك عمليات تشريح علنية في القرن السادس عشر - إلا أنها تجري بإذن من السلطات البابوية - وبدعم من الكرادلة الأقوياء، ربما حصل مايكل انجلو على إذن لكي يشرِّح على نحو سرّي. أوحى تطور براعته السريع في عمله بأنه قام بذلك. كان على وشك أن يبدع واحداً من أكثر المنحوتات العارية شهرة في تاريخ الفن.

*

في ربيع سنة ١٥٠١، على ما يبدو، ترك مايكل انجلو لوحة «الدفن» غير مكتملة في مشغله الروماني وسلَّم بييرو دآرجنتا مسؤولية المبنى، ثم غادر إلى فلورنسا. ربما أعطى فاساري السبب الرئيس لهذه الرحلة «كتب له بعض من أصدقائه من فلورنسا وحثّوه على العودة؛ لأنه يبدو من المحتمل للغاية أنه سيتمكن من الحصول على قطعة الرخام المنتصبة في مكتب الأشغال». وأضاف هذه قطعة من الحجر لطالما أرادها مايكل انجلو.

كان هذا صحيحاً بلا ريب. استُخرجت القطعة من كارارا قبل أربعين سنة، وشُحِنت إلى فلورنسا، ثم هُجرت. أخبر مايكل انجلو تيبيريو كالكاني أنه حين كان ينحت «ديفيد»، كان بعض البنائين الذين نقلوا الحجر الأصلي، لا يزالون أحياءً. بحسب وثيقة، أحدهم اسمه باجيلينو دا سَتينانو. وعليه من المحتمل أن يكون مايكل انجلو قد سمع عن قطعة الحجر الجبارة التي تشكل تحدياً، من أيام طفولته في القرية نفسها، سَتينانو.

ليس من الشاق أن يخمن المرء مَن كان «أصدقاء» مايكل انجلو الذين تمكنوا من إرسال خبر مفاده أن الحجر ربما كان متوفراً. كان كثير من حلقة الفنانين والمعماريين حول لورنزو الرائع في فلورنسا، ومنهم المعماري جوليانو دا سانغالو وزميله سيموني ديل بولايولو، المعروف بـ كروناكا (المدوَّنة بالإيطالية في الأصل، المترجم) (١٤٥٧ تقريباً - ١٥٠٨)، والذي كان كابومايسترو - المعماري الأقدم - لأعمال قبة الكنيسة، وبذلك يكون في الموقع الملائم تماماً لمعرفة أي نقاشات كانت تجري. نال سيموني اسمه بطريقة مثيرة. كما روى فاساري القصة، كان شاباً مقرباً من النحات العظيم انتونيو بولايولو، وهرب من فلورنسا «بسبب شجار ما». التحق بانتونيو في روما، حيث كان الأخير يعمل، وحين كان هناك، بدأ أولاً بملاحظة المباني القديمة، ثم استمتع بها حتى أنه أمضى وقته يقيسها «بمثابرة هي الأعظم». حين عاد إلى فلورنسا، وصف الآثار الرومانية بدقة حتى أنه لُقِّب بـ كروناكا - المدونة - أو، كما يقال: موسوعة معمارية سائرة. كما رأينا، هذا الذوق الواسع الاطلاع على الآثار الكلاسيكية تقاسمه مايكل انجلو كلية مع آخرين.

كان من الصواب أن يحضر مايكل انجلو على نحو بدهي، إذا كان يريد أن ينال فرصة لكي ينحت قطعة الحجر تلك. المنافسة من أجل نحت العملاق غير المكتمل لم تكن قراراً اتُّخِذ سلفاً كما بدا الأمر عليه. بنظرة استعادية، من المستحيل أن يتخيل المرء أي أحد آخر ينحت «ديفيد»، لكن في ربيع سنة ١٥٠١، كان مايكل انجلو خارج فلورنسا لنصف عقد، وتحفته الرائدة «البيتا»، قد أُزيح عنها الستار مؤخراً، وفي مكان بعيد. كان هناك نحاتون آخرون يأملون أن يفوزوا بهذا التكليف لأسباب معقولة. أشار كونديفي إلى أحدهم بشكل خاص: آندريا سانسوفينو الذي طلب من اللجنة المشرفة على أشغال بناء وزخرفة قبة كنيسة فلورنسا - الأوبراي (العمال بالإيطالية في الأصل، المترجم) - أن «يهدوا إليه» الرخام، «واعداً بأنه سينحت شخصاً منها بعد إضافة قطع معينة».

كان آندريا سانسوفينو (١٤٦٧ تقريباً - ١٥٢٩) فناناً أكبر عمراً بقليل من مايكل انجلو، وعمل - بحسب فاساري - في حديقة نحت لورنزو الرائع. هو أيضاً كان مختصاً في نحت

الرخام، وفي ذلك الوقت تقريباً، كان يستقبل تكليفات ضخمة: تمثالين لكاتدرائية جنوا، ربما في سنة ١٥٠١، ومجموعة بارزة لتعميد المسيح لمعمودية فلورنسا، واتفق على عقد من نيسان سنة ١٥٠٢. لو لم يعد مايكل انجلو من روما، لآلت قطعة ديفيد العملاقة إلى سانسوفينو. يبدو من المحتمل كما حدث مراراً، أن مايكل انجلو قد حرم بعزم منافساً من عمل أراده بشغف لنفسه - لكن كيف أقنع الأوبراي أن عليهم أن يعطوه قطعة الرخام هذه؟

اقترح سانسوفينو على ما يبدو أن يُنجز نحته بإضافة قطع أخرى للرخام، ولذا من المحتمل أن حجة مايكل انجلو الحاسمة تمثلت بإيضاح كيف أنه سينحت هيأة من القطعة كما هي عليه، من دون إضافات. كانت هذه طريقة أكثر نبلاً وأفضل للنحت - من حجر واحد «ex uno lapidary» - نالت اطراءً من بليني الأكبر. أدرك مايكل انجلو أن هناك مادة كافية في القطعة المنحوتة جزئياً مسبقاً لشخص مختلف، وبوسعه أن يُنجز نحتاً بإزالة الملابس عن تمثال «ديفيد» - ربما كانت هذه هي الخطوة الحاسمة.

لكي نفهم هذا، علينا أن نلقي نظرة وجيزة على تاريخ قطعة الحجر تلك. في أوائل القرن الخامس عشر، كانت هناك سلسلة من المحاولات لنحت شخوص لأنبياء ينتصبون على دعامات منابر أو محاريب الكنيسة. كانت هذه الخطة قائمة منذ زمن طويل: بين سنتي ١٤٠٨ - ١٤٠٩، أنجز دوناتيلو ونحات آخر من تلك المدة، ناني دي بانكو، عددًا من الشخوص الرخامية بالحجم الطبيعي لهذا المكان، لكنها لم تُنصب أبداً، يُفترض لأنهم أدركوا أن النُصب ستبدو مثيرة للسخرية لصغر حجمها حين يُنظر إليها من الأرضية. كان المطلوب نحتًا عملاقًا لهذا الموقع. واصل دوناتيلو العمل لينحت تمثالاً ضخماً لـ «يوشع» من الفخار ولوَّنه بالأبيض. لكن الفخار لم يكن وسطاً مثالياً؛ لأنه يتعرض للتعرية بسهولة.

وعليه، في سنة ١٤٦٤، تم تكليف نحات آخر اسمه آغوستينو دي دوجو لكي ينحت ديفيد من الرخام. ذهب إلى كارارا لكي يحصل على قطعة رخام ملائمة مستخرجة من المقلع، ولكي يخفِّف من الشحنة الثقيلة في رحلة العودة إلى فلورنسا، قام آغوستينو بحفر أولي على النحت. في سنة ١٥٠١، وصف الأوبراي العمل على أنه «معدٌّ على نحو سيئ» (male abozatum).

آغوستينو «حفر حفرة» بين الساقين، بحسب فاساري، وشذَّب الجذع أيضاً على ما يبدو؛ لأن هناك عقدة «nodum» في صدر القطعة، بحسب محضر اجتماع الأوبراي. أوحى هذا أيضاً بأن تمثال آغوستينو لـ «ديفيد» الأصل غطته الملابس وليس عارياً، وهذا ما يتوقعه المرء في الحقيقة.

تمثال دوناتيلو لديفيد من سنة ١٤٠٨ كان يرتدي عباءة وسترة، وفيه عقدة على صدره

حيث يُربط الرداء. تمثال فيروكيو البرونزي لـ «ديفيد» كان مكسواً أيضاً. صحيح أن نصب دوناتيلو البرونزي لـ «ديفيد» اللاحق كان عارياً، لكن هذا لم يُرد له أن يكون نحتاً عمومياً، بل أُنجِز لمكان شبه خاص في باحة بالاتسو مديجي.

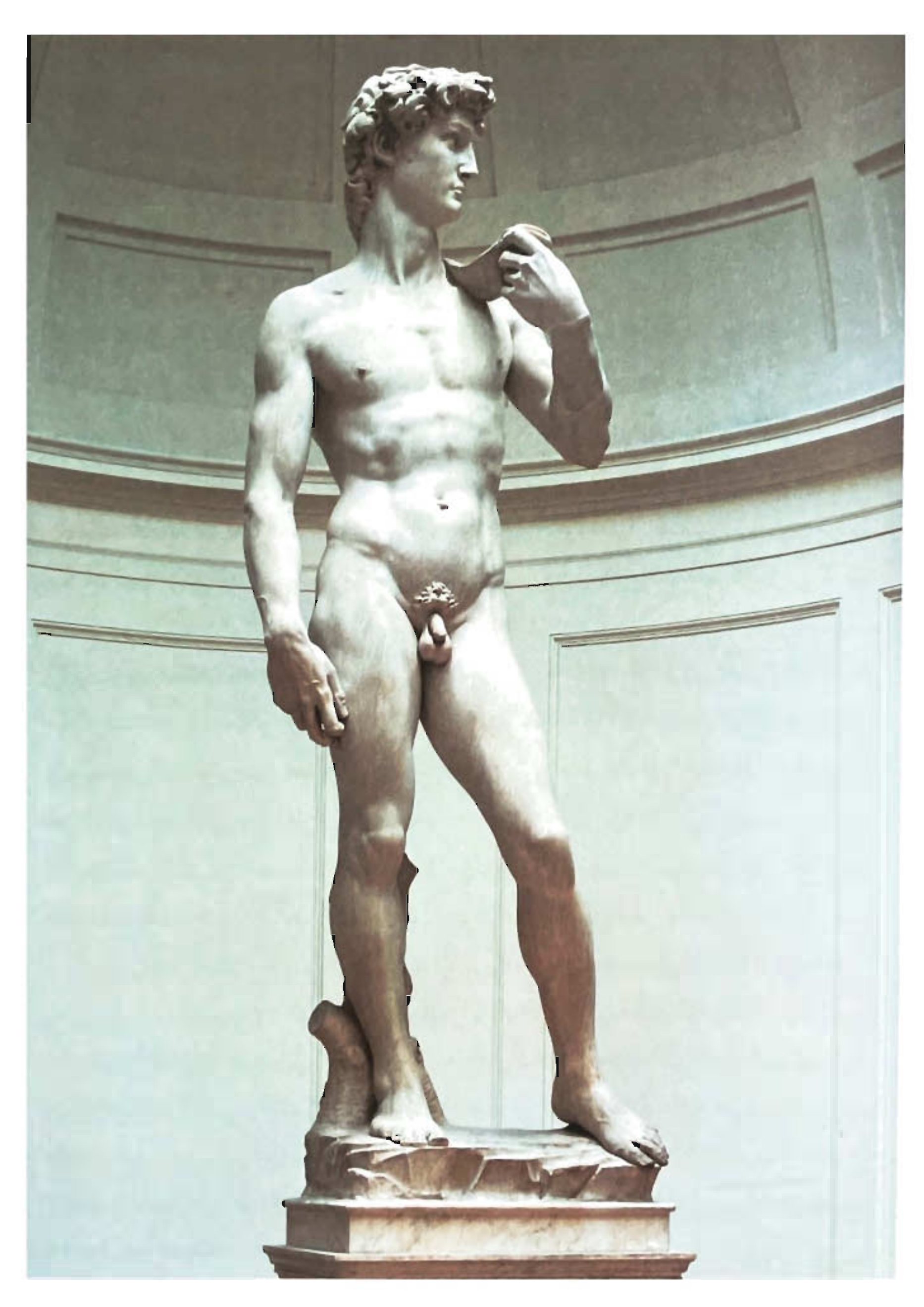
إذا كان يراد للنحت الأصلي المُعد أن يشبه نصب دوناتيلو الرخامي المبكر لـ «ديفيد» - ساقان منفرجتان ورداء مربوط إلى الأمام - فهذا يفسر كيف تمكن مايكل انجلو من إيجاد شخص نحيف عار داخل تلك الأقمشة. بكلمة أخرى، كان عري ديفيد ضرورة عملية ورغبة فنية. وبالطبع، ذلك العري الأمامي كلية والمفصّل والمتفرِّد - أضف إليه الحجم العملاق - لا يزال سمة النصب الوحيدة الآسرة من القرن السادس عشر إلى القرن الحادي والعشرين.

ديفيد ليس تشريحاً واقعياً، بل إنه مليء بالملاحظة الدقيقة لأجساد حقيقية، حية وميتة. إنه عمل شخص نظر عن كثب، مثلاً، إلى بنية الحلمة وتقعر السرة في جدار عضلات البطن مع غمازات على الجلد المحيط بها، والمعمار الرقيق للجلد، وعضلات وأضلاع الصدر - خطوطها ليست حادة كما هي الحال مع عراة الفنانين القدامى مثل بولايولو أو سينوريلي، بل رقيقة وحيّة - مثلما تبرز الشرايين على أربطة اليد وعظامها.

ادّعى فاساري أن ليوناردو دافنشي عُدَّ مرشحاً لنحت القطعة الضخمة. إذا صحّ هذا، لم يسعه أن يقدم اقتراحاً جدياً؛ لأن ليوناردو - على الرغم من تدريبه على يد فيروكيو - ليس لديه سجل إنجازات في العمل على الحجر. إلا أن حضوره كان مهيمناً في المشهد الفني في فلورنسا: الفنان الحي الأكثر شهرة. لما يقارب طيلة عقدين، أقام ليوناردو في ميلان، لذا لم يقابله مايكل انجلو وجهاً لوجه، لكن من المؤكد أنه سمع عن إنجازاته، ومنها جدارية العشاء الأخير العظيمة والمشروع الطموح على نحو كبير لنصب الجواد الهائل، المصنوع من البرونز.

عاد حينها ليوناردو إلى فلورنسا؛ لأنه هرب من ميلان بعد احتلال الجيش الفرنسي للمدينة سنة ١٤٩٩. أحيا عودته بعرض مسرحي مذهل وناجح وإن تأخر بطبيعته. بعد أن عاد إلى فلورنسا سن ١٥٠٠، كلَّف رهبان طائفة السرفايت (الخدم - المترجم) ليوناردو ليرسم لوحة كبيرة للعذراء وطفل مع القديسة آن لكنيستهم سانتيسيما آنونتسياتا (البشارة الأقدس - المترجم). لبعض الوقت، لم يفعل شيئا بشأنها، ثم في أواخر آذار ونيسان سنة ١٠١، تماماً عند وصول مايكل انجلو ليستعد للفوز بقطعة الرخام العظيمة لتمثال ديفيد، أنجز ليوناردو رسماً تمهيدياً، رسمة عمل بالحجم الكامل، لهذه اللوحة.

حين انتهى ليوناردو منها، فعل شيئاً غير اعتيادي (وغير مسبوق): نظَّم معرضاً لهذه



الشكل ٢: ديفيد، ١٥٠١ - ١٥٠٤.

الرسـمة التمهيدية في ورشته في كنيسـة سانتيسيما آنونتسياتا. بطبيعة الحال، جاء جميع فناني فلورنسا لمشاهدته، فكتب فاساري أن الغرفة كانت مكتظة طوال يومي العرض بـ «حشد من الرجال والنسـاء، شـباباً وشـيوخاً، تحلَّقوا هناك كما لو أنهم يحـضرون مهرجاناً عظيماً، ويتطلعون بدهشة».

هذه لحظة استثنائية. للمرة الأولى منذ الأزمنة الكلاسيكية ربما، يتجمع جمهور ليُعجب بعمـل فني، ليـس لما يمثله، بل من أجله فحسـب، بوصفـه «أعجوبة». يبـدو الحدث كله حداثوياً على نحو يثير الفضول - مثل مشـاهدة شـخصية لعمل جديد أنجزه فنان شـهير. كما سنرى، لاحظ مايكل انجلو كل من الرسمة التمهيدية وطريقة عرضها.

نعـرف القليل بشـكل مشـوق عن تفاعـل هذين الفنانـين الهائلين. ليس هناك رسـائل ناجيـة من مايكل انجلو، في منزل عائلته، وملاحظات ليونـاردو الغزيرة تحتوي القليل مما يعـد شـخصياً. مع هـذا، كانا مقيمـين إلى حد كبير في فلورنسـا لنصف عقـد، وفي مرحلة معينة، عملا في منافسة واضحة وشبه رسمية. كان لمايكل انجلو أن يتعلم كثيراً من الرجل العجوز، غير أنه كما رأينا من محاولته أن يُخفي أمر صنعته مع غيرلاندايو، مقت إلى حد بعيد أن يعـترف إطلاقـاً بتعلمـه أي شيء من أي فنان آخر. كان ليونـاردو من جيل والد مايكل انجلو نفسـه، لودوفيكو. في سنة ١٥٠١، كان في التاسـعة والأربعين، ومايكل انجلو كان في السادسـة والعشريـن. مـع هذا، هنـاك جوانب من عمـل مايكل انجلو، إذا لم ينسـخها ليوناردو تماماً، فإنها قد دفعته باتجاه جديد.

ربما كان التشريح أحد هذه الجوانب. كما رأينا، سحر الموضوع ليوناردو على نحو وجيز قبل عقد، لكنه ركنه جانباً. ربما كان السبب هو أن ميلان ليس فيها جامعة في ذلك الوقت، وعليه ليس هناك مدرسة طبية، ولا تقاليد للتشريح. ربما انشغل باهتمامات أخرى: التعبير عـن المشـاعر البشرية عبر الايـماءات وتعابير الوجـه في جدارية العشـاء الأخير، وتشريح الجيـاد، وأسـاليب جديدة في رسـم البورتريه. غير أنـه في اللحظة التي تخـلّى فيها ليوناردو عـن اهتمامـه بالتشريح البشري، تبنّاه مايكل انجلو - بدليـل «البيتا» و «ديفيد» - وتابعه بشـغف. في الوقـت الذي شـارف فيـه ديفيد عـلى الانتهاء، سـنة ١٥٠٤ تقريبـاً، أظهرت رسـمات ليوناردو بحثاً متجدداً في الجسـد الذكوري العضلي. بعد بضع سـنوات، سيصبح ذلك هوساً مهيمناً.

*

بعـد أربعـة أيام من إخراج مايـكل انجلو للعقدة من صدر ديفيـد، في الثالث عشر من

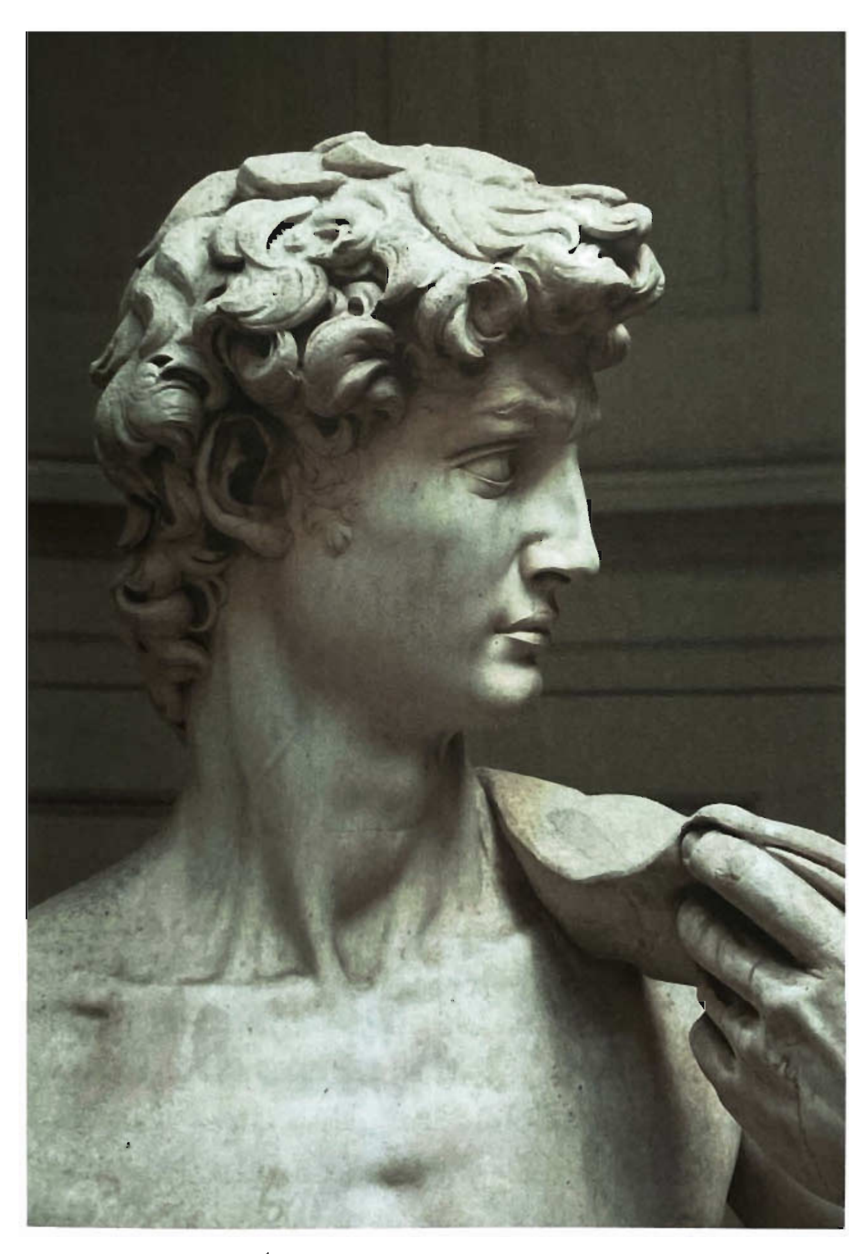
أيلول سنة ١٥٠١، بحسب محضر اجتماع الأوبراي، شرع بنحت الرخام بمثابرة «في صباح اليوم المذكور، بدأ بالعمل بتصميم وقوة»، إلا أنه لم يواصل العمل طويلاً بشكل علني. بعد شهر، في الرابع عشر من تشرين الأول، وصلت دفعة مالية لتشييد جدار حول «العملاق» (Il Gigante)، مثلما عُرِف النحت، حتى بالنسبة إلى محاسبي الأوبراي. بعد عشرة أسابيع، في العشرين من كانون الأول، بُني سقفٌ فوقه.

عزا فاساري بناء هذا الكوخ الصغير - «حاجز من الألواح والروافع حول الرخام» - إلى سرانية مايكل انجلو بشأن عمله (التي لديه تجربة شخصية معها). خلف هذا الحاجز، «كان يعمل بشكل متواصل ومضى به حتى الإنجاز المتقن، من دون أن يدع أحداً يراه». ربما لم يرد مايكل انجلو أن يعمل أمام جمهور من المارة الفضوليين، ومَن بوسعه أن يلومه؟ مفهوم بالقدر نفسه أنه أراد بعض الحماية من طقس الشتاء. لا بدَّ وأن بعض الزوار قد تمت دعوتهم لكي يكوِّنوا فكرة عما سيكون عليه هذا الـ «ديفيد» المذهل؛ لأن هناك أدلة على أن بنود العقد الأصلي كان يجري التفاوض بشأنها. ثمة تعاقد بأن يستلم مايكل انجلو الراتب غير السخي من ستة فلورينات المحدد حين كان يعمل على النحت، كان متوقعاً أن يستغرق سنتين، وبذلك يكون المجموع ١٤٤ فلورينا. حين انتهى منه، سيعود الأمر إلى الأوبراي الذي في المنصب لكي يقرر فيما إذا كان يستحق الأمر «ثمناً أفضل».

على أي حال، في الخامس والعشرين من شباط سنة ١٥٠٢، بعد خمسة أشهر ونصف من بدئه العمل، أعلن قناصل رابطة الصوف أنه بوسع مايكل انجلو أن يتوقع استلام ما مجموعه ٤٠٠ فلورين. نفترض أنهم رأوا شيئاً ما ترك انطباعاً عليهم. لا بدَّ وأنه كان كافياً ليكون فكرة عن التأثير الختامي: وصفوا التمثال على أنه «نصف منتهٍ» «semifactum».

في الوقت نفسه، يبدو أن الغرض الحقيقي من التمثال، وموقعه المقصود، قد بدأ يتغير. كانت النية الأصلية في القرن الخامس عشر أن يُنصب على دعامة فوق جدار الكنيسة، في تموز سنة ١٥٠١، لا تزال فكرة نصب التمثال على أفق الكاتدرائية، «يُوضع عالياً»، كما ورد في محضر الاجتماع. مع هذا، يُظهر النحت نفسه أن تلك النية تغيرت في مرحلة ما.

من الواضح أن «ديفيد» قد نُحت لكي يُرى من الخلف ومن الأمام كذلك، ومن مواقع قريبة. مثلاً، لديه مقلاع معلق عبر ظهره. هذه هي صفته، الشيء الذي يجعل الشخص يُعرف بوصفه «ديفيد»، إلا أن المقلاع سيختفي عن الأنظار إذا كان اتجاهه إلى الخارج من الدعامة على ارتفاع أكثر من ٧٠ قدماً في الجو. من الواضح بالقدر نفسه أن التفصيل الدقيق لتشريحه - شرايينه وأظافر أصابع قدميه وسرّته وحلمتيه - ستكون عملياً غير مرئية من



الشكل ٣: ديفيد، ١٥٠١ - ١٥٠٤، تفصيل الرأس.

ذلك الموقع. أحد ما، ربما مايكل انجلو نفسه، ربما سياسي متنفذ، كان يُعِدّ «ديفيد» من أجل دور مختلف تماماً عن حارس على سقف الكاتدرائية.

في خريف سنة ١٥٠٢، بعد سنة من بدء مايكل انجلو بنحت ديفيد، كان هناك تغيير جوهري في عالم السياسة الفلورنسية. لأول مرة في تاريخ المدينة، في الثاني والعشرين من أيلول، انتُخب حامل لواء مدى الحياة (Gonfaloniere بالإيطالية في الأصل، لقب لقاضي أعلى في دول المدن الإيطالية في القرون الوسطى، الموسوعة البريطانية - المترجم). الرجل الذي اختير للمنصب الذي كان يُظن أن لورنزو دي مديجي يريده، لكنه لم يتجرأ على المطالبة به، كان بيرو سوديريني (١٤٥٠ - ١٥٢٢). كان سيقيم في بالاتسو فيكيو مع زوجته، أي إنه للمرة الأولى في تاريخ فلورنسا، سيكون القصر ليس مقراً الحكومة فحسب، بل مقرَ الإقامة الرسمية لحاكم دائمي. سيكون في الحقيقة النظير المطابق لقصر الدوج في البندقية، وعليه يجب أن يزيّن أكثر بأعمال فنية مهيبة.

طيلة السنوات القليلة اللاحقة، سيكون سوديريني أكثر رعاة ومساندي مايكل انجلو أهمية، سيكون صديقاً عطوفاً لبقية حياته. ربما تشكلت تلك الأواصر من أمد بعيد؛ لأن سوديريني كان فرداً من عائلة مؤثرة مقربة من سافونارولا ولورنزو دي مديجي من قبله.[١] لا شك أن سوديريني قد أبدى اهتماماً مكثفاً في هذا العمل الاستثنائي الجديد. ربما عند هذه المرحلة، قبل أن يُنحت السطح النهائي ويُصقل، بدأ مايكل انجلو بالتفكير بديفيد بوصفه تمثالاً ملائماً لمكان أكثر بروزاً من سقف كاتدرائية.

*

أخبر مايكل انجلو كونديفي أنه أنجز النصب في «١٨ شهراً» - ربما يبدو هذا مبالغة للتفاخر. على أي حال، يبدو أن ديفيد كان جاهزاً لكي يُعرض للعامة في فلورنسا تماماً بعد واحد وعشرين شهراً من بدء مايكل انجلو بالنحت. في السادس عشر من حزيران سنة ١٥٠٣، قرر أوبراي الكنيسة أنه في عشية الاحتفال بعيد المدينة العظيم، عيد القديس يوحنا، الثالث والعشرين من حزيران، سيُزال الجدار المحيط بديفيد لكي يتمكن من يريد أن يراه طيلة النهار.

يبدو هذا مثل تقليد لمعرض ليوناردو المثير للضجة لرسمه التمهيدي في ساناتيسيما

(١) بين آذار ونيسان سنة ١٥٠١، كان سوديريني حامل لواء القضاء، قبل أن يكون حامل لواء مدى الحياة في السنة اللاحقة. هذا هو الوقت عينه تماماً الذي نصح «أصدقاء» مايكل انجلو بالقدوم إلى فلورنسا وأن يقدم عرضاً لنحت ديفيد. ربما كان سوديريني واحداً من أولئك «الأصدقاء».

آنونتسياتا قبل سنتين، إلا أن هناك سبباً آخر لعرض التمثال. على الرغم من أنه قد تقرَّر على ما يبدو أن التمثال لن يُنصب عالياً على الكنيسة، لم يكن هناك إجماع حول المكان الذي سيوضع فيه بدلاً من ذلك.

مع أن هذا الوضع ليس غريباً من وجهة نظر القرن الحادي والعشرين، كان حينها غير مسبوق تقريباً. في القرن الخامس عشر، كان من نافلة القول إن الأعمال الفنية الضخمة مثل المنحوتات أو أعمال المذبح الهائلة، كانت تُنجز لمكان معين، لكن بعد سقوط آل مديجي سنة ١٤٩٤، صادرت الحكومة الجمهورية بعض الأعمال النحتية من بالاتسو مديجي، من بينها أعمال دوناتيلو البرونزية ديفيد، وجوديث وهولوفيرنيس. كانت تلك، مثل هرقل، شعار شجاعة ومنعة فلورنسا طويل الأمد بمواجهة أعداء المدينة.

ربما غرست لعبة التماثيل الموسيقية الأقدم هذه فكرة منح «ديفيد» موقعاً أكثر بروزاً ومحمَّلاً بالدلالات السياسية. (لعبة التماثيل الموسيقية إشارة إلى لعبة الكراسي الموسيقية، وهي كناية عن وضع يغيِّر فيه الناس وظائفهم ومواقعهم بشكل مطَّرد - المترجم). لكن من الواضح أنه لم يُتخذ قرار نهائي بعد؛ لأنه بعد ستة أشهر، في الخامس والعشرين سنة ١٥٠٤، جمع أوبراي الكنيسة ثمانية وعشرين معمارياً ليقدموا نصيحة عن مكان نصب التمثال. من بين الحاضرين كان بوتيجيلي، وجوليانو دا سانغالو، وبيروجينو، وفيليبينو ليبي، وكوسيمو روسيلي، وبيرو دي كوسيمو، وليوناردو دافنشي. بكلمات أخرى، ربما كانت هذه اللجنة الفنية الأكثر وفرة بالنجوم إلى حد بعيد التي تم تشكيلها على الإطلاق.

التقوا في برد قارص. بعد عشرة أيام، تجمَّد نهر آرنو. بعد معاينة النحت العظيم المكتمل تقريباً مرة أخرى في الباحة في الخارج، تجمعوا في أرديتهم وفرائهم في غرفة داخلية، جاءوا ليتشاوروا مع بعض. أحد الأشياء الغريبة بشأن هذا الاجتماع كان غياب مايكل انجلو عنه لأسباب غير معروفة. ربما لأن رأيه معروف كفاية، وربما ساد ظن أنه منغمس للغاية في الأمر؛ لأن مسألة مكان النصب أثَّرت على شهرته ومكانته. على أي حال، ذكر كثير من المشاركين غيابه وظنوا أنه أمر غريب.

كان التأخير المسألة المحيِّرة الأخرى. أصبح «ديفيد» جاهزاً للعرض في حزيران سنة ١٥٠٣، لكن عند نهاية كانون الثاني سنة ١٥٠٤، كان لا يزال يُوصف على أنه «مكتمل تقريباً». كان لدى مايكل انجلو وفرة من التكليفات، وربما شغلته تلك عن وضع اللمسات النهائية على «ديفيد».

كما يبيِّن محضر الاجتماع، ما زالت مسألة موقع «ديفيد» مفتوحة تماماً. قدِّمت مقترحات



الشكل ٤ : دومينيكو غيرلاندايو، تثبيت حكم الفرانسيسكان، ١٤٧٩ - ١٤٨٥. تفصيل من خلفية اللوحة يُبدي رواق داي لانتسي المسقوف وساحة السينيوريا قبل نصب تمثال «ديفيد» لمايكل انجلو. اثنان من المواقع المقترحة مرئيان: تحت القوس المركزي للرواق وإلى اليسار، أمام مدخل القصر.

مختلفـة. اقترح بعض المتكلمـين أن يوضع التمثال خارج بوابة الكنيسـة، وآخرين فضَّلوا مواضـع مختلفة داخـل رواق داي لانتـسي - الفضاء الاحتفالي الضخم مـن القرن الرابع عـشر على زاويـة قائمة مع بالاتسـو ديلا سـينيوريا، ومجموعة ثالثة تجادلـت بأنه يجب أن يُوضع داخل أو خارج القصر الحكومي نفسه.

انطـوت هـذه المواقـف على مغازٍ سياسـية. خـارج الكنيسـة، كان «ديفيد» سـيحتفظ بدلالته الدينية الأصيلة أكثر. سيرتبط بالكنيسة التي تم التكليف من أجلها. يوضع بيسر إلى الأسـفل قليـلاً لكي يُرى على نحو أفضل. لو أنه يُحـرَّك قريباً من القصر، مقر الحكومة ومقر إقامة حامل اللواء، سيكتسب «ديفيد» بالطبع معنىً سياسياً أكثر.

قدرة الفلورنسـيين على التفكير بشـؤون كهذه بطريقـة خرافية وبدائيـة تقريباً، تبدت عبر رسـول الجمهورية الأول، الناطق بلسـان النظام. أعلن أن نصب دوناتيلو «جوديث وهولوفيرنيس»، الذي ينتصب أمام القصر، كان نذير شـؤم، «شـعار الموت» - ولا سـيما لأنه يُظهر امرأة تقتل رجلاً. بما أنه قد نُصب، واصل حديثه كما لو كان هذا علة ومعلولاً، خسرت فلورنسـا مدينة بيسـا. واجهـت الجمهورية تحديات مـن كل جانب: تورَّطت في صراع لا ينتهـي من أجل اسـتعادة بيسـا، وواجهت تهديداً متقطعـاً متمثلاً بأن آل مديجي وأتباعهم قد يمسـكون بالسلطة ثانية. عرَّضتها أرجوحة الحرب في شبه الجزيرة الإيطالية لخطر دائم من الاضطراب الاستراتيجي.

في كانون الثاني سـنة ١٥٠٤، في الحقيقة، شـهد الفلورنسـيون خطراً واحداً يتراجع في حين يتفاقم آخر في الوقت نفسـه. وصلت الأخبار أن بييرو دي مديجي - سـيئ الحظ إلى الأخـير - قـد غرق في أثناء محاولته عبور نهر شـمال نابولي. كان هـذا خبراً طيباً من وجهة نظـر الحكومـة. الحقيقة المرحب بها على نحـو أقل كانت أن بييرو قد غرِق وهو ينسـحب مـع الجيـش الفرنسي الـذي عانى من هزيمة كارثيـة. هذه كانت ضربة لأن الفرنسـيين - الذيـن غزوا إيطاليا ثانية سـنة ١٤٩٩ تحت حكم الملك الجديـد، لويس الثاني عشر (مات تشارلز الثامن جراء ارتطام رأسه بباب) - كانوا الحلفاء الرئيسين لفلورنسا. في هذه البيئة المضطربة والمتغيرة، أصبح «ديفيد» - الضخم والمنتصر والشجاع - شعاراً وطنياً مثالياً.

صُرِّح بخيـارات أخرى عدّة في الاجتماع. اعتقد بعضهم أن النحت يجب أن يُحمى من أي هجـوم (لم يكـن واضحاً فيما إذا كان من الأعداء السياسـيين أم من التخريب العابر)، شـعر آخرون أنه يجب أن يُحمى من عوامل الطقس. جوليانو دا سـانغالو، صديق مايكل انجلـو ومرشـده، كان من القائلين بهـذا الرأي، مـع المجموعة الأخيرة. فضَّـل موقعاً في

الرواق، بسبب «ضعف الرخام الذي كان رقيقاً وهشاً»، حتى وقت متأخر، تم التغاضي عن هذه المحاججة، لسبب قوي وهو أن ديفيد وقف عرضة للطقس لمدة ٤٠٠ سنة ولم يتردَّى. على أي حال، كشف التحليل الفني الذي أُجري سنة ٢٠٠٣ أن الرخام لم يكن - مثل حجر «البيتا» - من مقلع بولفوكيو، حيث تم الحصول على رخام الستاتواريو الأعلى جودة، بل من نوعية متدنية. ربما كان سانغالو يعبر عن قلق مايكل انجلو نفسه بشأن إبداعه.

ليوناردو من جهته كان سلبياً على نحو متحفظ. من دون أن يكون عدائياً جهاراً، ساند موقعاً غير معروف للتمثال، مخبأ خلف رواق داي لانتسي. ومرَّر أيضاً اقتراح أن ديفيد يجب أن يُعرض «مع زينة محتشمة»، مقترحاً أنه يعتقد أن عري النحت يتطلب ورقة تين أو غطاءً مشابهاً. كان لديه عدد من التحفظات بشأن النصب حقاً، كما كشف في رسمة نسخة منقحة. وبلا شك بحسب تفكير ليوناردو - محسَّنة لنحت مايكل انجلو. الرأس أصغر، وقفته أكثر انسجاماً وأكثر توازناً، أُفرِغت الطاقة البطولية من النحت، الذي أُخفيت أعضاؤه الحساسة على نحو متحفظ. من الواضح أن هذا ما اعتقده ليوناردو بشأن تحفة مايكل انجلو: أنها كانت عملاً مثيراً للاهتمام، لكن تناسبها سيئ، متغطرسة وغير محتشمة. هو، ليوناردو، بوسعه أن يأتي بشيء أفضل.

فشل هذا الاجتماع - مثل جميع تلك اللجان العديدة للغاية في جميع العصور - في التوصل إلى محصلة واضحة. مرت بضعة أشهر، ثم قرر أخيراً أن يُنقل «ديفيد» إلى ساحة السينيوريا، مما يعني أن الموقع أمام الكنيسة قد أُقصي على الأقل. تم اتخاذ هذا القرار بناءً على نصيحة مايكل انجلو، بحسب كاتب مذكرات فلورنسي اسمه بييرو بارينتي. في الأول من نيسان، استلم كروناكا ومايكل انجلو تعليمات بنقل «ديفيد» إلى هناك. تنفيذ ذلك كان مأثرة هندسية: هذا شيء ارتفاعه ١٨ قدم تقريباً، يزن أطناناً، وسطحه رقيق وقد يتهشم بيسر. كان الحل أن يُعلَّق على إطار خشبي ثم يُسحب ببطء على سطح مؤقت من أوتاد خشبية مغطاة بالشحم. أكثر من أربعين رجل شدّوا وأداروا الروافع من أجل سحبه. لم يكن الرخام مثبتاً بل معلقاً بحبال بطريقة سمحت له بالتأرجح برفق استجابة للارتجاج. كان معلقاً، قدماه لا تمسّان الأرض، تسنده «عقدة منزلقة تضيق كلما ازداد الوزن: ترتيب جميل وعبقري». لم يوثَّق فيما إذا كانت تلك فكرة كروناكا أم مايكل انجلو.

في الرابع عشر من أيار، في الساعة الثامنة مساءً، ظهر «ديفيد» من باحة أوبرا الكنيسة، تحتم أن يُهدم جزء من الجدار أعلى المدخل لكي يتمكن من الدخول. مثل تمثال لإله قديم يُحمل في



الشكل ٥ : ليوناردو دافنشي، نبتون، ١٥٠٤ تقريباً (؟)، عن ديفيد لمايكل انجلو. يبدو أن هذا يسجل رأي ليوناردو عن كيفية تحسين 'ديفيد'.

مسيرة، اجتاز «ديفيد» طرقات فلورنسا. استغرق قطع بضع مئات من الياردات من مشغل الكنيسة إلى الساحة، أربعة أيام، فوصل «ديفيد» أخيراً في الساعة الثامنة من صباح الثامن عشر من أيار. بحلول ذلك الوقت، أصبحا-هو ومبدعه الذي كان في التاسعة والعشرين من العمر- شهيرَي فلورنسا[1].

بالنظر لشهرته اللاحقة، نال استجابات متباينة على نحو مفاجئ حين تدحرج خارجاً من باحة المشغل. ما أن شوهد علناً في الأمسية الأولى من تقدمه، حتى رماه بعض الشبان بالأحجار. تلقّى الحادث تفسيرات عدة، من احتجاج مساند لآل مديجي، إلى هجوم على اللواط أثاره عري التمثال. صحيح أن أربعة شباب متورطين انحدروا من عائلات من المحتمل للغاية أنها تساند آل مديجي وليس العكس، وأن السلطات أدانت المسألة (تم توقيف ثلاثة من الشبان في سجن الـ «ستنكا» حتى دفعوا غراماتهم). لكنه ربما كان مجرد حالة سلوك فظ كان أوغاد فلورنسا عرضة له، ولا سيما في أوقات مثل احتفال أو عيد القديس يوحنا. حقيقة أن «ديفيد» لُقِّب بـ «العملاق» تعطي دليلاً على كيفية شعور الفلورنسيين حياله. العمالقة «Gigantic» - السائرون على الركائز وهم يرتدون ملابس وأزياء تجعلهم يبدون وكأنهم عمالقة - كانوا

(١) دوَّن لاندوجي في مفكرته «العملاق المذكور أنجزه مايكل انجلو بويناروتي».

جزءاً من المرح في عيد القديس يوحنا. كان رد الفعل على «ديفيد» يبدو أنه كان تعجباً من حجمه بدلاً من فنِّية نحته. كان مشهداً غريباً عجيباً.

بحسب بارينتي، لم يمدح «القضاة المتنورون» «ديفيد» بشكل عام، لكنهم غفروا عيوب العمل، قائلين إنها تمخضت عن صعوبات في نحت قطعة رخام غير مستوية كهذه. ليس من الشاق أن يخمن المرء اسم أحد هؤلاء النقاد. النغمة الودية لكن الاستعلائية تبدو واحدة يتوقعها المرء من ليوناردو دافنشي: لو سمع مايكل انجلو ما قيل - بالتأكيد إنه فعل - لشعر بالمرارة.

في إحدى الحالات، انتصرت رؤية ليوناردو. وافقت السلطات الفلورنسية على أن عري ديفيد كان صادماً للغاية للعرض علناً. بعد عشرة أيام من وصوله إلى الساحة، اتُّخِذ قرار أخيراً بنصبه إلى جانب مدخل القصر. لم يُزَح الستار عنه كلية إلا بعد أيلول. بحلول ذلك الوقت، نُصِب «ديفيد» على قاعدة صمَّمها كروناكا وتم تذهيب جذع الشجرة والمقلاع - لكن أعضاءه الخاصة غُطِّيت بإكليل من الأوراق المذهبة، وهكذا بقيت طيلة قرون. نبذت الأجيال القادمة الانتقادات الأخرى.

قيل إن النقاد كانوا على حق. «ديفيد» طبيعاني وليس كذلك. في مناطق معينة، هو حقيقي بشكل حسي ورقيق. لكن في نسبه قد يكون أي شيء إلا دقيقاً. على النقيض، «ديفيد» وحش أجزاؤه لا تتطابق مع أي إطار بشري: النمو الجسدي والعضلي لرجل بالغ الرشد للغاية، لكن النسب تعود لصبي في أكثر من جانب.

في فن ما بعد القرن العشرين، قد يُصطلح على «ديفيد» تلصيق «كولاج» ثلاثي الأبعاد. في الفن الفلورنسي السابق، صُوِّر شخص ديفيد إما في عمر ما قبل المراهقة - كما في برونزيات دوناتيلو وفيروكيو - أو رجل أكبر عمراً، في عمر ما بعد النضج. «ديفيد» مايكل انجلو له جسد رجل، ويداه الضخمتان وشعر الجسد، لكن له رأس طفل كبير.

حقيقة أننا نتغاضى - أو لا نرى فحسب - انعدام التناسب هذا، يعزى إلى قوة فن مايكل انجلو. قام مايكل انجلو عملياً بإعادة تصميم جسد مقنع بشكل قوي للغاية حتى إننا تغافلنا عن حقيقة أنه لا يشبه كثيراً كائناً بشرياً حقيقياً. وكنا متغافلين عن ذلك طيلة أكثر من خمسة قرون.

في سنة ١٥٥٠، عجز فاساري عن رفع مديحه إلى الأعلى. بعيداً عن استهجان نسب التمثال، اختار انسجام الرأس واليدين والقدمين «أي شخص رأى «ديفيد» مايكل انجلو ليس به حاجة لكي يرى أي شيء آخر أنجزه أي نحات آخر، حياً أو ميتاً»، هذا كان مبالغاً به، لكنْ قليلون سيعترضون على أن «ديفيد» من بين أعظم المنحوتات المنجزة على الإطلاق.



الشكل ٦: دراسة لرجل يجري وينظر إلى الخلفية (من أجل لوحة معركة كاشينا)
١٥٠٤ تقريباً – ١٥٠٥

مايكل انجلو وليوناردو دافنشي

«في مناسـبة أخرى، أراد مايكل انجلو أن يؤذي ليوناردو، فسـأله "هل تعتقد أن أولئك المغفلين الميلانيين قد صدقوا بك حقاً"»

نادرة دوَّنها أنانيمو ماغليابيكيانو

لكي ينحت مايكل انجلو «ديفيد»، وهو عمل فني أراد أن ينجزه بعمق وبشغف، أرجأ حزمـة مـن تكليفات أخرى. طـوال عمله الفني، جلبـت الأعمال التي منحهـا جلَّ اهتمامه التشريـف له. في البـدء، في الوقت الذي شرع به في «ديفيد»، في كانون الأول سـنة ١٥٠١، قرَّر مايكل انجلو أن يُلغي تكليف لوحة المذبح «الدفن» لكنيسة سان أوغوستينو في روما. ثم بدأ بتنظيم دفعات مالية إلى الدير وإلى أستاذ بعينه اسـمه آندريا، الذي وافق على رسـم اللوحـة بـدلاً منه. يوضح دور صديقه ومرشـده ياكوبو غـالي في الصفقة الأصليـة، لمَ أراد مايـكل انجلـو أن يعيد النقـود، وهذا ما آمله. إقدامه على ذلك كان سـيجنِّب غالي الإحراج (وربما، قدَّم له هدية في الوقت نفسه، وهي لوحة أنهى رسم ثلاثة أرباعها).

بعـد سـتة أشـهر، في منتصف سـنة ١٥٠١، قبل أن يجد غـالي تكليفاً مربحـاً، اتضح أن مايـكل انجلـو لا يريـده حقاً على الأمـد البعيد. جاء التكليف من فرانجيسـكو توديشـيني بيكولوميني، الكاردينال واسـع النفوذ، وابن أخ أينياس سـيلفيوس بيكولوميني، أو البابا بايوس الثاني (حكم ١٤٥٨ – ١٤٦٤). كانت عائلة بيكولوميني من سِيَنا. في سنة ١٤٨١، طلب الكاردينال مذبحاً رخامياً يُبنى تخليداً لعمّه في كاتدرائية سِيَنا[1].

---

(١) معمار مذبح بيكولوميني هذا شيَّده الفنان الروماني آندريا برِنو وورشته، لكن لسبب ما، فشل في نحت أي من المنحوتات الخمس عشرة التي أريد لها أن تقف في كوّاته وقواعده. ثم نُقلت المهمة إلى بييترو توريجانو ولا غيره،

في الثاني والعشرين من أيار سنة ١٥٠١، وضع مايكل انجلو مسودة رسالة قبول وأرّخها، إلى الكاردينال بيكولوميني، معترضاً على بعض البنود فقط. وقّع الكاردينال الرسالة في الخامس والعشرين من حزيران. بحسب العقد، كان على مايكل انجلو أن ينجز خمسة عشر نحتاً في أثناء ثلاث سنين، و «ألا يأخذ أو يقبل أي عمل رخامي أو أي عمل قد يعيقه»، في آب، توسّل من أجل تكليف «ديفيد» ولم يفعل شيئاً بشأن مذبح بيكولوميني للسنتين اللاحقتين.

لا بدَّ وأن مايكل انجلو قد تلقّى صدمة في أواخر صيف سنة ١٥٠٣. وضع الراعي، الكاردينال بيكولوميني، وصية تنص على أن التماثيل الأولى لم تُسلَّم بعد، كما نصّ العقد. ثم، في الثامن عشر من آب، توفي البابا الاكساندر السادس بورجا، وفي الثاني والعشرين من أيلول، تم انتخاب فرانجيسكو بيكولوميني المسن العليل ليكون البابا محلّه.

كما تبيَّن، حكم - مثل بايوس الثالث - لستة وعشرين يوماً فقط. ربما كان ذلك كافياً لكي يحث مايكل انجلو على العمل. في الحادي عشر من تشرين الأول سنة ١٥٠٤، حين وقّع مايكل انجلو عقداً معدَّلاً مع ورثة الكاردينال، سلَّم أربعة تماثيل. ثم صرفت انتباهه سلسلة من المشاريع العاجلة الأخرى[1].

كان مايكل انجلو لا يزال يشعر بالذنب بعد أكثر من نصف قرن. في العشرين من أيلول سنة ١٥٦١، كتب إلى ابن أخيه ليوناردو، سائلاً إياه أن يبحث في أوراق والده المرحوم لكي يجد نسخة من العقد «لأن العمل المذكور قد توقّف، جراء بعض الاختلافات، منذ خمسين عاماً؛ ولأنني رجل مسن، أود أن أسوّي الأمر المذكور»[2]. هناك مراسلات أكثر، لكن المسألة لم تحسم إلا بعد وفاة مايكل انجلو، حين أعاد ليوناردو بوناروتو ١٠٠ دوكاتي إلى ورثة بايوس الثالث، تقريباً بعد ستين سنة بعد أن اشترط العقد الأصلي إكمال ١٥ تمثالاً.

المنحوتات الأربعة لمذبح بيكولومينو أعمال مثيرة للاهتمام إلى أقصى حد، ليس لأنها من بين أفضل أعمال مايكل انجلو؛ بل لأنها من بين أسوأها. ليست سيئة على نحو صادم، لكنها نمطية. لو لم يكن اسمه مرتبطاً بها، ما كان لأحد أن يلاحظها اليوم (وحقاً، لا يتوقف كثير من الناس أمام المذبح في كاتدرائية سِيَنا، حيث توجد أشياء أكثر إثارة للاهتمام لكي تُرى). الدرس واضح: إذا لم يكن مايكل انجلو مهتماً بعمق بما يفعل، قد يكون ضئيل الجودة - وهذا تصحيح نافع لفئة تنتمي إلى العالم الرومانسي الذي يعتقد أن مايكل انجلو كان سوبرمان لا يسعه أن يُنجز شيئاً أدنى من الأفضل.

ربما سيكون مخيِّباً للآمال بالمستوى نفسه، لو أنه بمعجزة ما، يوجد على نحو معقول

ولذا، تتقاطع مرة أخرى طرق متنمر حديقة النحت مع مايكل انجلو. إلا أن توريجانو لم يتمكن إلا من نحت عمل واحد فقط، نصب القديس فرانسيس، ولم يكمله.

(١) ياكوبو غالي توفي سنة ١٥٠٥ ولذا لم يستطع أن يحث صديقه وتلميذه على الالتزام بكلمته بشأن التكليف.

(٢) كعادته، تذكّر اسم كاتب العدل الذي وضع العقد لكنه أخطأ باسم البابا (سمّاه بايوس الثاني، وليس الثالث).

تمثال من تنفيذ مايكل انجلو، وقد اكتُشِف في حقل ما في شمال فرنسا. أُدرِج عمله البرونزي «ديفيد» لآخر مرة بتاريخ الخامس والعشرين من تشرين الثاني سنة ١٧٩٤ في جرد المنحوتات في شاتو دي فيلرُوْي، بالقرب من مينيسي، إلى الجنوب من باريس[1]. سيكون من المذهل بالتأكيد أن يعرف المرء كيف بدا، لكن تقول الدلائل إنه - مثل مذبح سِيَنا - كان تكليفاً لم يرده حقاً.

من ناحية أخرى، كان من الشاق عليه تحديداً أن يرفض. كان العمل من أجل رجل أرادت الحكومة الفلورنسية إرضاءه للغاية، صديقهم في بلاط ملك فرنسا، الذي قد تحدد قراراته مصير المدينة. بيير دي روهان (١٤٥١ - ١٥١٣)، المعروف بالمارشال دي غي، كان نبيلاً وجندياً فرنسياً. رافق تشارلز الثامن وخلفه لويس الثاني عشر في حملاتهم على إيطاليا. في أثناء مرور غي عبر فلورنسا، لفت نظره عمل دوناتيلو البرونزي «ديفيد الفتى عارياً» (لا يسع المرء أن يعرف على وجه التحديد لِمَ بالضبط جذبه بقوة هذا العمل الحسي على نحو مذهل). أخبر المارشال الدبلوماسيين الفلورنسيين في فرنسا، كما قالوا، بـ«إلحاح شديد» أنه نفسه يحب نحتاً كهذا.

في الثاني عشر من آب سنة ١٥٠٢، كُلِّف مايكل انجلو بإنجاز هذا النحت، ويجب أن ينتهي منه في أثناء ستة أشهر. ما كانت مهمة مرحباً بها: نسخة عن عمل بلغ في وقتها سبعين سنة من العمر ما كانت لتضيف كثيراً لشهرته. زد على ذلك، كانت نسخة لعمل يُصب من البرونز، وتلك عملية معقدة لم يجرِّبها من قبل. على أي حال، كان العقد مع بيرو سوديريني، الذي كان على وشك أن يُنتخب حامل لواء ومثَّل سلطة في الحال في السياسة الفلورنسية.

للسنتين اللاحقتين، كان هناك سيل من رسائل من السفراء الفلورنسيين في فرنسا يسألون عن تطور نصب المارشال دي غي، مما يدلّ على مدى رغبته في هذا العمل البرونزي وحجم الجميل الذي أبداه تجاه فلورنسا.

أجابت الحكومة الفلورنسية أنه من العسير أن نخمن على وجه الدقة متى ينتهي العمل، بالنسبة إلى الرسم والنحت. في الثلاثين من نيسان سنة ١٥٠٣، عاد الجواب، على نحو مجهَد، أنه إذا التزم مايكل انجلو بوعده الحالي، الذي لم يكن مؤكداً بأي حال من الأحوال، نظراً لعقلية الفنان، سيكون جاهزاً بحلول عيد القديس يوحنا في الرابع والعشرين من حزيران.

على نحو مدهش، نظراً إلى أنه كانت لديه تكليفات أكثر مما بوسعه التعامل معها، قبل أسبوع من هذه الأخبار المثبطة التي أتت من فرنسا، قبِل مايكل انجلو عملاً هائلاً آخر. وافق على إنجاز اثني عشر تمثالاً تفوق الحجم الطبيعي للرسل من أجل الكنيسة، بمعدل

---

(١) ربما صُهِر فيما بعد، من أجل صنع مدفع، كما حدث مع تمثال مايكل انجلو البرونزي الآخر، يوليوس الثاني جالساً. ربما تعطي رسمة (انظر الشكل ٢ في الفصل التاسع) فكرة عما بدا عليه.

نصب لكل سنة. بكلمة أخرى، هذا عمل لاثني عشر عاماً. الإغراء في هذه الحالة ليست الأجور إلى حد بعيد - وهي كانت منخفضة - بل مكافأة عينيه. مقابل النصب، ستبني أوبراي الكنيسة ورابطة الصوف (Arte della Lana) منزلاً لمايكل انجلو.

لن يكون مثل أي منزل، بل سيُبنى اعتماداً على أنموذج من عمل كروناكا، سيموني ديل بولاييولو، البناء الأستاذ للكنيسة، زميل جوليانو دا سانغالو القديم ومن المحتمل للغاية صديق لمايكل انجلو من عقد على الأقل. ها هي فرصة لكي تعيش عائلته في منزل مهيب، حلم القبائل الفلورنسية. قبل بالتكليف، لكنه لم يفعل شيئاً في الوقت الراهن بشأن الرسل.

في تموز سنة ١٥٠٣، بعد أن تجاوز موعد تسليم «ديفيد البرونزي»، كتب الموظفون الفلورنسيون الذي كانوا يديرون هذا الموضوع، مرة أخرى إلى السفراء، قائلين إنهم ضغطوا على مايكل انجلو بشأن التماثيل مرة بعد أخرى، «لكن بسبب طبيعة الرجل» وميزة العمل، لا يمكن الاستعجال به. توثّق هنا، للمرة الأولى، صعوبة العمل مع مايكل انجلو بشكل مكتوب.

ولذا، هناك أسباب لفتور حماسة مايكل انجلو. «ديفيد البرونزي» لم يكن عملاً تاق لكي ينجزه؛ لأنه كان يودّ أن ينحت نصباً رخامياً هائلاً وإضافة إلى كونه مفروضاً عليه، بعث هذا المشروع البرونزي فيه القلق. أجبرت نزوة المارشال دي غي مايكل انجلو على خوض منافسة مع دوناتيلو، النحات الأعظم في مدرسة فلورنسا، في ميدان ليس لدى مايكل انجلو خبرة فيه (والذي وصفه لاحقاً، في عبارته المفضلة على أنه «ليس مهنتي»).

بحسب وصف بينفنتو جيليني، يتضمن صب البرونز بدءاً أنموذجاً أنحف تقريباً من الشكل المقصود بمقياس «عُرض إصبع» ويُصنع من الطين الممزوج بروث الخيل، ورقائق الذرة وقرون خروف محروقة وبول ومكونات مشابهة أخرى، يراد منها أن تجعله يجف من دون أن يتصدّع. ثم تُضاف طبقة من الشمع بسمك العمل البرونزي النهائي، مشغولة بتفاصيل غنية للغاية تماثل تلك التي يراد لها أن تكون في العمل النهائي. بعد ذلك، توضع طبقات رقيقة من الطين بحرص على سطح الشمع، ثم يُترك كل شيء لكي يجف. تتواجد ثقوب لكي يهرب منها الغاز الساخن ثم ينزّل العمل في حفرة أمام فرن ناري، ويُدلق معدن مصهور فيه.

كانت الفكرة أن الشمع سيتبخر ويحل البرونز محلّه، متخذاً شكل النحت. هذه كانت اللحظة الأكثر إثارة للقلق (كما تكشف بوضوح رواية جيليني، القابضة للقلب، عن صب عمله «برسيوس»). قد لا ينصهر المعدن على نحو ملائم، قد يتحرك القالب الداخلي أو يتصدّع، قد يُصب النحت بشكل جزئي أو يظهر مليئاً بالثقوب التي تتركها الغازات... عشرات من الأشياء قد تنحو منحىً خاطئاً، ولا سيما إذا كان الفنان عديم الخبرة. ثمة كثير من الأسباب تدفع مايكل انجلو لكي يتردَّد، إلا أن كثيراً من المسؤولين أقنعوه.

مَنْ كان البيروقراطيون سيئي الحظ الذين تعاملوا مع مايكل انجلو؟ سكرتير عشرة



الشكل ١ : سانتي دي تيتو، بورتريه نيكولو ميكيافيلي، ١٥١٣ تقريباً.

الحرب (أو Dieci di Balia، لجنة الحكومة القوية المشرفة على الجهد الحربي)، الذي كان يُرسِل تلك الإجابات الساخطة، لم يكن سوى نيكولو ميكيافيلي. من المؤكد أنه أبدى اهتماماً، بما أن تكاليف النصب احتُسِبت من خزينة الحرب على بيسا، لأهميتها الدبلوماسية.

يبدو أن مايكل انجلو قد صبّ ديفيد البرونزي أخيراً في تشرين الأول سنة ١٥٠٣، حيث قبض أجوراً إضافية، ثم لم يفعل أي شيء آخر على ما يبدو؛ لأنه بعد خمس سنوات، وصف سوديريني التمثال على أنه أولي، وليس بحالة تسر أحد.

في نيسان سنة ١٥٠٤، شعر المارشال - أو «صديق ديفيد»، كما أطلق الدبلوماسيون عليه - بالحنق، وهو يتذمر من أنه قد خُدع. لحسن حظ مايكل انجلو، فقدَ المارشال حظوته، واتُّهِم بالاختلاس وأُبعِد عن البلاط الفرنسي. تمثال «ديفيد البرونزي» خاصته لم يعد مهماً. على أي حال؛ لأن مايكل انجلو كان حينها قد قطع شوطاً مع النحت، قرَّرت السلطات الفلورنسية في آخر المطاف أن تعرضه على الشخص اللاحق الذي كانوا على اتصال معه، مستشار لويس الثاني عشر ووزير ماليته، فلوريموند روبرتيه. كان متحمساً بدوره للفن الإيطالي، وكان يقتني عملاً لليوناردو، سيدة المغزل. على أي حال، ذُكِر في البلاط الفرنسي الفشل السابق للفلورنسيين في إرسال «ديفيد البرونزي» إلى المارشال. أخبر روبرتيه السفير، فرانجيسكو باندولفيني، أن ذلك كشف أنهم أصدقاء أيام الخير - حين خسر المارشال نفوذه، نسوا وعدهم - وكانوا غير أكفاء، إضافة إلى ذلك. لم يكن مفاجئاً أنه أضاف بشكل جارح، أنهم لم ينجحوا في استعادة بيسا في أثناء عقد من الزمن.

وهكذا تسبّب تقاعس مايكل انجلو بخسارة فلورنسا رصيدها الدبلوماسي. كان ذلك دلالة مبكرة على مدى صبر رعاة مايكل انجلو عليه. في الثاني والعشرين من آب سنة ١٥٠٨، قرَّر حامل اللواء سوديريني أن «ديفيد» يجب أن يُنجز عاجلاً ويُرسل إلى فرنسا. استلم مايكل انجلو - الذي كان في روما يرسم سقف كنيسة السيستين آنذاك - رسالة تطلب منه أن يعود ويُنهي العمل بأسرع وقت ممكن، وإن لم يستطع فعل ذلك، عليه أن يوصي بفنان آخر بوسعه إنجاز العمل. في النهاية، أكمل بينيديكتوس دا روفتسانو «ديفيد البرونزي»[1].

يكشف رسم يعود تاريخه لما بين سنتي ١٥٠٢ و ١٥٠٤ عما كان يفكر به مايكل انجلو بشأن «ديفيد البرونزي» حوالي سنة ١٥٠٣. يحتوي الرسم على تخطيط عمل مفصّل

(١) ربما كان ما فعله هو تقفّي أثر الثغرات وصقلها وسدّها إذا تطلب الأمر في حال تواجدت في النحت الذي صبّه مايكل انجلو.



الشكل ٢ : دراسات على هيأة ديفيد البرونزية، مع ذراع رخامية
و «ديفيد» مع مقتطفات شعرية، ١٥٠٢ تقريباً - ١٥٠٣

لذراع ديفيد الأيمن الرخامي وتخطيط لشخص برونزي - رسمه على الورقة نفسها لكن بالمقلوب. أوحى هذا بأن مايكل انجلو ربما كان يفكر بشيء شخصي أكثر من نسخة مباشرة لدوناتيلو. يحمل الشكل الصغير بصمة مايكل انجلو على نحو طفيف: الوقفة مختالة بشكل أكثر ديناميكية، والجسد الشاب عضلي بشكل أكثر صلابة. سيكون ذلك، إضافة إلى دراسة عمل «ديفيد» الرخامي، كافياً ليضفي أهمية على هذه الورقة، ولكن الأكثر دلالة هي الكلمات التي خطّها بحرص على الجانب الأيمن منها. تقول الأسطر العليا:

Davicte cholla fromba
- E is chollarcho
Michelagniolo

David with a sling)
- And I with the bow
(Michelangelo

(ديفيد مع مقلاع
وأنا مع قوس -
مايكل انجلو)

إلى أسـفل الصفحـة، هنـاك نتفـة مـن قصيـدة كتبهـا شـاعر القـرن الرابع عشر بـترارك: «Rotta l«alta colonna e«l verde lauro» (كسـيرٌ هـو العمـود الطويـل وإكليل الغار الأخضر).

حين ننظر لصفحة الدراسات هذه، يبدو أننا قادرون على استراق السمع لأفكار مايكل انجلـو. مـن غير الحكمة أن يفترض المرء أن رِق صورة مرسـومة ممسـوح وكلمات مخطوطة عـلى أي صفحة من الورق هي بالضرورة ذات علاقة. أحياناً، يُعاد استـخدام الأوراق بعد انقطاع سنوات. إلا أنه، هنا، كل شيء رسمه وكتبه يبدو على علاقة.

الكلـمات «ديفيـد مع مقلاع، وأنا مع قوس - مايكل انجلو» تشي بمقارنة اسـتثنائية بين نفسه ومحارب إنجيلي عظيم. يبدو أن مايكل انجلو رأى نفسه - على الأقل في حلم يقظة - ليس بوصفه فناناً، على الرغم من براعته، بل بوصفه بطلاً في سردية ملحمية.

لكـن لماذا عـلى البطل مايـكل انجلو أن يكون سـلاحه قوس؟ حلَّ هـذه الأحجية على نحو مقنع مؤرخ الفن، تشـارلز سيمور، الذي اقترح أن الفنـان كان يفكر بمثقب النحات اليدوي، آلة يديرها قوس (archo) ووتر. أداة النحاتين الشـائعة هذه هي التي استخدمها بكثرة عند نحت «ديفيد»، لحفر التجاويف في عقصاته المجعّدة وبؤبؤي عينيه ومنخريه.

يبدو أن السـطر المقتبس من بترارك (كسـيرٌ هو العمود الطويل وإكليل الغار الأخضر) يشـير إلى اتجـاه مختلـف. إكليـل الغـار - Laurel - كان إشـارة إلى لورا، ربة شـعر بترارك وحبيبتـه. القصيـدة رثـاء: للـورا، إضافة إلى راعـي الشـاعر، الكاردينال جيوفـاني كولونا (L«alta colonna).

اقتبـاس مايـكل انجلو الوجيـز - بالكاد أكثر من إيماءة - كان للرثـاء، كما قد يقول المرء «أينها ثلوج السـنة الفائتة؟» أو «نصف فرسـخ للأمام» (السـطر الأول من قصيدة الشـاعر الفريد لورد تنيسون «هجوم اللواء الخفيف» - المترجم). في فلورنسا في بداية القرن السادس عـشر، على أي حال، من العسـير على المـرء أن يعتقد بأن «لوريـل» - Laurel - ما كانت لتذكّـر المـرء حالاً بأحد ما: لورنزو دي مديجي. كلمة «Lauro» متعلقة بالنسـخة اللاتينية من اسـمه، Laurentius - لورنتيوس، وكان شـعاراً لآل مديجي أيضاً. السطر مكتوب إلى جانب رسـمة عن «ديفيد» لدوناتيلو: وهو نحت رآه مايكل انجلو مراراً، حين كان مع أسرة آل مديجـي. تصطـف نتفة بـترارك إلى جانب رأس العملاق السـاقط، جالوت. لا بدَّ وأنه كان يفكر براعيه ومعلمه، لورنزو، وبيت آل مديجي المحطّم. إذا ما نظرنا إلى الاقتباس ككل، على الرغم من كل شيء، رسـالة ما كتبه مايكل انجلو ليسـت حزينة، بل منتصرة. آل

مديجي سقطوا، راعي مايكل انجلو العظيم الأول توفي، لكنه مع قوسه ومطرقته وأزاميله، كان المنتصر على الجميع.

في أثناء تلك السنين، كان لدى مايكل انجلو ند مرعب أكبر منه عمراً. كما واجه جالوت ديفيد، نافس ليوناردو دافنشي. في آخر المطاف، مُنِحت هذه المنافسة مكانة رسمية في اثنين من التكليفات، صُمِّمت لكي يتبارى الفنانان حتى يتفوق أحدهما على الآخر. إلا أن علاقتهما بدأت بالإعجاب بدلاً عن النّدية.

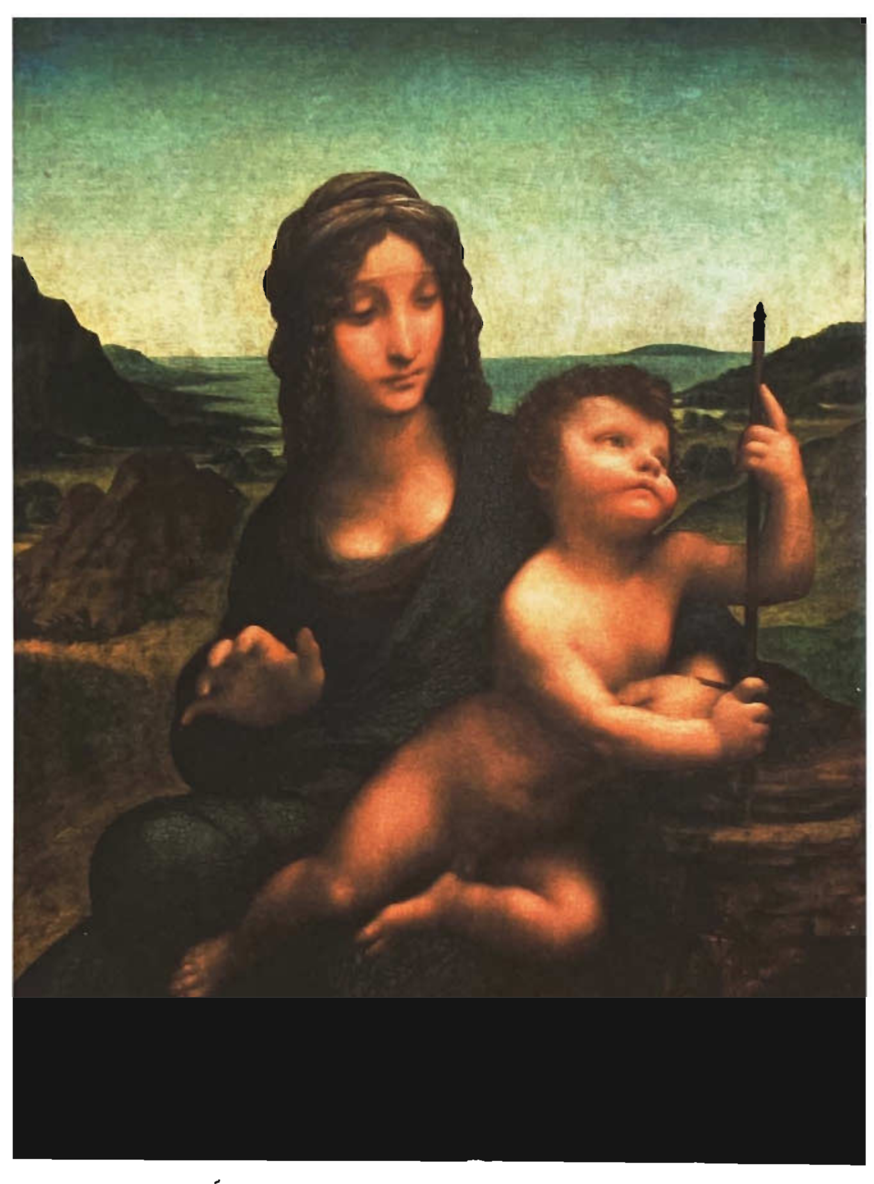
ما كان لشيء أن يبدو طبيعياً أكثر من مايكل انجلو وهو يقدِّر فناناً ذا براعة وأصالة مثيرتين للدهشة، أكبر منه بعشرين سنة، زميل فلورنسي كان تلميذاً عند لورنزو دي مديجي أيضاً[1]. ما إن عاد مايكل انجلو إلى فلورنسا، حتى رأى رسم ليوناردو التمهيدي للوحة «العذراء وطفل مع القديسة آن»، المعروض في سانتيسيما آنونتسياتا في أواخر ربيع سنة ١٥٠١. كما رأينا، ربما قلَّد مايكل انجلو هذا المعرض غير المسبوق حين عرض عمله «ديفيد» غير المكتمل بعد سنتين. توحي مسيرته المهنية بأكملها أنه أصغى بكل جوارحه لنصيحة من الفنان الأكبر عمراً. لاحظ ليوناردو «الرسام الموهوب سيُنشيء بعض الأعمال، لكنها ستكون من النوع الذي يجعل الناس يقفون ويتأملون إتقانها بإعجاب». هذه بالضبط ما انطلق ليفعله مايكل انجلو.

برز افتتان مايكل انجلو على نحو واضح بلوحة ليوناردو «العذراء وطفل مع القديسة آن» في دفتر تخطيطات يعود تاريخه من ١٥٠١ إلى ١٥٠٣. على جانب من الصفحة، رسم نسخة من عمل ليوناردو، لكن يبدو أنه غيَّر ترتيب مجموعة ليوناردو في رأسه. وعلى الجانب الآخر، الخطوط العامة لرأس العذراء. تقدِّم ضربات قلم مايكل انجلو دليلاً آسراً إضافياً، وجده منذ زمن طويل العالم العظيم جوهانيس وايلد. رسم مايكل انجلو المجموعة بـ«ضربات متوازية قصيرة قوية تتَّبع انحناءة الشكل على نحو جزئي»: أسلوب لم يستخدمه من قبل لكنه كان سمة مميزة لدراسات ليوناردو بالقلم والحبر آنذاك. أيضاً، يوحي هذه بأن مايكل انجلو كان في مشغل ليوناردو وعُرض عليه مذخر صور الفنان الأكبر عمراً للملاحظات والأفكار[2].

---

(١) بحسب فاساري، ليوناردو أيضاً درس في حديقة النحت.

(٢) تظهر لمحة عن تواصل عن كثب بين الرجلين في لائحة كتب مايكل انجلو، حيث كتب ليوناردو في ١٥٠٣ - ١٥٠٤، إلى جوار تمهيدات لاتينية - مما يوحي أن ليوناردو كان يحاول تحسين معرفته باللغة - ها هو «Libro di regole latine di Francesco da Urbino» أي، كتاب وضعه مدرس لاتيني، حضر مايكل انجلو دروسه. يبدو ارتباط اثنين من الفنانين الفلورنسيين العظام بهذا المدرس الغامض أمراً أكثر من مصادفة، بل يوحي بتوصية، وحتى هدية.



الشكل ٣ : ليوناردو دافنشي، سيدة المغزل، ١٥٠١ تقريباً.



الشكل ٤: «توندو تادي»، ١٥٠٣ تقريباً - ١٥٠٥

في نيسان سنة ١٥٠١، زار الأخ بييترو دا نوفيلارا ليوناردو، وهو مبعوث جامعة الأعمال الفنية المتحمسة، إيزابيلا ديستا، التي تاقت - بلا طائل - إلى عمل من الرسام العظيم. لمح الأخ بييترو صورة يجري رسمها من أجل أحد مقربي الملك الفرنسي «العذراء جالسة وكأنها تنوي أن تلف الخيوط، والطفل وضع قدمه في سلة الخيوط، وأمسك بالمغزل، ويحدِّق بانتباه بأطرافه الأربعة، التي تتخذ هيأة الصليب، كما لو أنه يتوق للصليب».

لا بدَّ وأن مايكل انجلو قد رأى هذه اللوحة، «سيدة المغزل» (التي نجت في عدة نسخ، جاءت جميعها من دون السلة التي رآها الأخ بييترو)؛ لأنه استعار وكيَّف وقفة طفل ليوناردو الرياضية في نحت بارز مدوّر، التوندو. آلت إلى أيدي راع فلورنسي وجامع أعمال فنية إبداعية، اسمه تاديو تادي، وربما هو مَن كلَّفه برسمها. كانَ رجلاً من جيل مايكل

انجلو - أكبر منه بخمس سنوات - وبذلك راعي رفائيل.

جاء عمل «تونـدو تادي» استجابة لليونـاردو وتحدياً. هـذا هو العمـل الذي اقترب فيـه مايكل انجلو من سحر ليونـاردو إلى أقرب حد. في تفكيره، غيَّر مايـكل انجلو أماكن مجموعة ليوناردو، وهكذا، يبدو الأمر وكأننا ننظر إلى سيدة المغزل من الجانب. هي في وقفة جانبيـة، والطفـل مندفع عبر جسـدها. لكن، بدلاً مـن الوصول إلى رمز الصليب، المسيح الطفل ينحني مبتعداً عن شعار آخر خاص بالآلام - ربما طائر حسون - يمسِك به القديس يوحنا الطفل. هذا اقتباس لأفكار ليوناردو على مادة ظنَّ أن العمل عليها فظيع: الرخام.

ترك ليوناردو، على الرغم من أنه لم يتمكن أبداً من إنجاز نصه النهائي «أطروحة عن الرسم»، مدونات ضخمة عمّا فكَّر به عن الموضوع. بالنسبة إلى ليوناردو، الرسم فن سامٍ وينبوع ما أطلق عليه العلوم «كل ما موجود في الكون، في الجوهر، في الظاهر، في الخيال، يتوفر للفنان في ذهنه ثم في يده».

يكمـن هـذا في قلب مفهوم ليوناردو عن الرسـم: الرسـام، عـبر ملاحظة كل شيء، يتوقف لفهم كل شيء. ولم يكن ليوناردو مخطئاً في ذلك. المسـار المستقبلي للفهم العلمي سيعتمد إلى حد بعيد على الملاحظة، غالباً ما تتم عبر أدوات لم تخترع بعد، مثل التلسكوب والمجهـر. وعليه، بحسـب فهـم ليوناردو الهـادئ والمنطقي للدين، كان الرسـم «مرتبطاً بالـرب». تم حسـاب بعض مـن استنتاجاته رياضياً لصنع عـدَّة الخيـل الخاصة بمايكل انجلو.

بوصفه فناناً مارس كل من الرسـم والنحت «بالدرجة نفسـها»[1]، شعر ليوناردو أن بوسعه تقديم رأي عن أي فن منهما «أعظم مشقة وإتقان». ولم يكن لديه شك بشأن أيهما: «الرسم أكثر جمالاً، وأثرى في المصدر. النحت أطول بقاءً لكنه لا يتفوق في شيء آخر».

مـن بـين تنويعات النحـت المختلفة، اعتقـد ليونـاردو أن نحت الحجر أدنى شـكل: فوضوي، مزعج بدنياً، عاميّ (رأي متكبر يردِّد صدى ما قاله لودوفيكو بويناروتي):

(كتب) النحات بإبداعه عمله يفعل ذلك بقوة سـاعده وضربات مطرقته التي عبرها يقطع الرخام أو حجراً آخر يكمن فيه الموضوع - تمرين ميكانيكي للغاية غالباً ما يرافقه تعـرّق كثـير حـين يمتزج مـع الغبار، فيصبح وحـلاً. وجهه ملطـخ بغبار الرخـام فيبدو كالخبـاز، وتغطيه عاصفة ثلجية من الفتافيـت، ومنزله قذر وتملأُه الرقائق وغبار الحجر. كم هو مختلف جو الرسام.

---

(١) تأكيد بحد ذاته ربما اعترض عليه مايكل انجلو.

«الرسام» - الذي يقرأ ليوناردو نيابة عنه «يجلس أمام عمله براحة تامة. هندامه حسنٌ ويحرك فرشاة خفيفة مغموسة في لون رقيق»[1]. من اليسير أن يتخيله المرء يحاور بكامل الثقة عن مسائل كهذه، في حين يقف مايكل انجلو، مرتدياً سواداً باهتاً - في عبارة من أحد قصائده المبكرة للغاية - «يحترق في الظلال» ساخطاً.

مع أنه ليس هناك سجل معاصر لما فكر به مايكل انجلو عن تلك المسائل، نعلم حقاً آراءه بعمر الثانية والسبعين، في سنة ١٥٤٧. كان مايكل انجلو يستجيب لطلب من بنيديتو فاركي (١٥٠٢ - ١٥٦٥)، وهو مفكر فلورنسي رائد ونجم الاكاديمية الفيورنتينية الجديدة. قدَّم فاركي لمايكل انجلو إطراءً كبيراً حين شرح إحدى سوناتاته في محاضرة، وأراد أن يكرس محاضرة ثانية للخصام الشهير بشأن الميزات النِدِّية بين الرسم والنحت، الباراغون (تعني المقارنة بالإيطالية - المترجم). طلب من مايكل انجلو أن يكتب آراءه، وفعل الرجل العظيم، على الرغم من أنه اعترف أنه كان لديه القليل من الوقت لكي يمضيه على أشياء كهذه - «تتطلب وقتاً أكثر من تنفيذ المنحوتات نفسها» - «لأنني لست رجلاً مسناً فقط، بل أعدّ من الأموات»، (بقي لديه سبعة عشر عاماً ليعيشها).

ربما لم تتغير آراءه كثيراً طوال السنين؛ لأنها تبدو وكأنها تفنيد لليوناردو نقطة بعد أخرى. مع بعد الرسم عن كونه فناً سامياً، بحسب مايكل انجلو، فإنه شكل أدنى من النحت، «وأنه بين الاثنين اختلاف كاختلاف الشمس عن القمر»، أو بالأحرى، واصل كلامه قائلاً إنه دأب أن يظن ذلك، في دوامة عقلية أفعوانية كعادته. الآن، بعد أن قرأ مسودة محاضرة فاركي، التي حاججت على نحو دبلوماسي أنه بما أن للرسم والنحت الهدف نفسه - تصوير العالم - فإن كلاهما «من الناحية الفلسفية»، الشيء نفسه، فغيَّر رأيه.

ادّعى مايكل انجلو أنه سعيد بقبول حجة فاركي، وبعدها واصل بسخرية تنمُّ عن وعيد بعض الشيء. مقارنة مع الرسم، انطوى النحت على «مشقات أعظم وعقبات وكدح»، وتطلب «حُكماً أعظم». لو لم يظن المرء أن تلك الاختلافات تجعل من النحت

---

(١) كان ليوناردو رجلاً ملابسه لها أهمية فائقة. أجرى جرداً بملابسه سنة ١٥٠٤، فتوفر لنا فهم جلي عن مظهره في شوارع وساحات فلورنسا، متأنق كالطاووس. اشتملت اللائحة على «عباءة زهرية داكنة، عباءة كتالانية وردية، رداء بنفسجي غامق له ياقة كبيرة وبرنس مخملي... ومعطف ستن بنفسجي، معطف ستن قرمزي، من النوع الفرنسي».

أكثر نبلاً من الرسم، لكانا الشيء نفسه تماماً (ازدرى صنع النماذج لكونه ليس أكثر من شكل ثلاثي الأبعاد من الرسم).

من الواضح أن مايكل انجلو مجَّد عمل النحت الشاق المعرِّق الذي ازدراه ليوناردو.

كان النحت البارز الحلبة الوسطى، حيث يمتزج الرسم والنحت. اعتقد ليوناردو أن الأمر الحسن بشأن النحت البارز أنه، مثل الرسم، استخدم المنظور. على نحو متوقع، تبنّى مايكل انجلو وجهة النظر المعاكسة «قد يؤخذ الرسم على أنه جيد بالدرجة التي يقترب فيها من النحت البارز، والنحت البارز سيئ بالدرجة التي يتقرب فيها من الرسم»، بكلمة أخرى، كلما أصبح شبيهاً بالنحت، صار أفضل.

إذا نظرنا لـ «توندو تادي» في سياق هذا الخصام، فستكون شكلاً من بيان لآراء مايكل انجلو. إنها في قمة النحت البارز العالي. شخوصها تنتأ من الرخام: نصف مكتمل من رأس العذراء بارز، ويبدو أن مجمل جسد القديس يوحنا الطفل قد أصبح مرئياً من جميع الجهات، لو أن العمل اكتمل.

إلا أن النحت البارز لم يكتمل أبداً، ربما لأن حجر مايكل انجلو خانه - ولم تكن هذه هي الحالة الوحيدة. كان هناك صدع خطير، وهذا ما دفع مايكل انجلو للتوقف حين اكتشفه. وبذلك، ترك «توندو تادي» بوصفها تعبيراً عن مختلف المراحل في نحت قطعة رخام. تعرض سطوحاً من جميع مستويات الانتهاء، من الأجزاء البدئية تقريباً، مثل الطير في يد القديس يوحنا - كتلة من حجر بضربات إزميل يعطي إحساساً بالرفرفة - إلى خاصرة وبطن المسيح الطفل، التي صُقِلت لتصبح بنعومة طفل. وبينهما، ثمة سلسلة من السطوح، مثل وجه العذراء وجانب الطفل السفلي، يعرِّفها بضربات إزميل مخلبي أكثر خشونة أو رقة.

*

كثير من أعمال ليوناردو دافنشي في أثناء تلك السنوات غير مكتملة، أو آلت إلى لا شيء - مثل محاولاته أن يحلِّق أو يربِّع الدائرة. إلا أنه بدأ بتحفة اشتهرت وهي لا تزال في مشغله. هذه كانت اللوحة المعروفة بـ الموناليزا، وهي نسخة مختصرة لـ «السيدة» أو «السيدة ليزا». بقيت اللوحة في مشغل الفنان - ولم تُسلَّم أبداً إلى زوج ليزا، فرانجيسكو ديل جوكوندو، الذي يُفترض أنه من قام بالتكليف. في تشرين الأول سنة ١٥٠٣، وضع موظف إنساني فلورنسي، اسمه أوغستينو فيسبوجي، عمل لدى ميكيافيلي وآخرين، ملاحظة في حاشية نسخة من كتاب للمؤلف الروماني شيشرون. أشار النص إلى الرسام

آبيليس، وكيف أنه «أتقن رأس فينوس ونحتها النصفي بفن هو الأكثر تفصيلاً، لكنه ترك بقية جسدها عند البداية (أو غير مكتمل)».

إلى جانب ذلك، كتب فيسبوجي «تلك هي الطريقة التي يرسم بها ليوناردو دافنشي جميع لوحاته، مثل، على سبيل المثال، محيّا ليزا ديل جوكوندو، ومحيّا آن المقدسة، أم العذراء»، في الحادي عشر من تشرين الثاني، أرسل لوكا أوغولينو، صديق ميكيافيلي، له تمنيات طيبة بمناسبة مولد ابنه، برناردينو «تهانينا! الآن نعرف على نحو مؤكد أن زوجتك ماريَتا لم تخدعك؛ لأن ابنك الجديد يشبهك تماماً. ليوناردو نفسه ما كان ليستطيع أن يرسم شبهاً أفضل»[1].

كانت الموناليزا عند اكتمالها برهاناً فائقاً على ما قد يكونه الرسم برأي ليوناردو: اخلقْ مسافات سديمية، ألوان رقيقة، طبيعانية ناعمة، انقلْ أحاجي المشاعر الإنسانية عبر التعبير على الوجه وفي المشهد الشاسع خلف ليزا، قدِّمْ مرآة للكون «بحر وأرض، نباتات وحيوانات، أعشاب وأزهار، يغلفها كلها الضوء والظل».

اتَّخذ فن مايكل انجلو مساراً معاكساً. يتمتّع نحت «توندو تادي» بلمسة من رقة ليوناردو وحيويته، إلا أن تلك السمات سرعان ما تلاشت. في هذا الوقت، انشغل مايكل انجلو بثلاثة أعمال إضافية، تصف السيدة والطفل. كان الأول، بعد «توندو تادي»، نحت بارز، أُنجز لرجل اسمه بارتولوميو بيتي، الذي انضم إلى لجنة أشغال الكنيسة في الأول من تموز سنة ١٥٠٣

كان بيتي رجلًا بمنصب يستفاد منه مايكل انجلو بخصوص مسألة تحديد موقع لـ «ديفيد»، وكذلك في تكليف آخر قبله في نيسان سنة ١٥٠٣، بعد أن شُوهِد «ديفيد» المكتمل تقريباً ونال الإعجاب: أي التكليف الخاص بالرسل الاثني عشر للكنيسة. في النهاية، لم يكتمل هذا التوندو هو الآخر، على الرغم من أن الرخام لم يكن فيه عيباً. ربما، بعد مدة، لم تعد مساعدة بيتي ضرورية للغاية فركن مايكل انجلو العمل جانباً. في شكله المكتمل تقريباً، إنه نحت بارز، يمثّل المزيد من التحدي. تبدو العذراء وقد ضاق بها المكان وبحاجة إلى المزيد منه، وقد تقرفصت على قطعة حجر. رأسها على وشك الخروج من الرخام إلى بُعدية ثلاثية متكاملة. يوحي مجمل العمل بنفاذ الصبر على النحت البارز: كلما كان مسطحاً، كان أسوأ، بحسب رأي مايكل انجلو. ربما كان، حقاً، النحت البارز الأخير الذي أنجزه مايكل انجلو فعلاً.

---

(١) لكن كان لدى ميكيافيلي سبب ما ليرتاب في أنها قد خدعته، كما خدعها، حملت زوجته بالطفل حال عودته إلى فلورنسا في كانون الثاني السابق أو قبله بقليل.



الشكل ٥ : عذراء بروجس، ١٥٠٤ تقريباً – ١٥٠٥.

يبـشِّر نحت «تونـدو بيتي» بالطريقة التي سيتطور بها عمل مايـكل انجلو باتجاه آخر. عـذراء «تونـدو تادي» أنثى بهيـأة نحيفة جليلة، مـع أن ذلك تقريباً لم يظهـر بطريقة غزلية جميلـة مثلـما بدت عليه عـذراوات فلورنسـا في القرن الخامـس عشر[1]. في نحـت «تونـدو بيتي»، العذراء ذكورية بقوة، كما لو أن مايكل انجلو لم يهتم بإخفاء حقيقة أن الموديل الذي استعان به كان رجلاً.

كان نحـت «العذراء مع طفل» المكتمل هو الثالث من تلك السـنين، وتمثَّل بمجموعة جميلة نُحِتت من رخام لزبونين فلامنكيين من مصرف بالدوجي في روما. كان آخر تكليف وجـده غالي لمايكل انجلو، إذ توفي بعدها بقليل. كان الزبونان تاجري قماش اسـماهما جان والاكسـاندر موشـيرون، وطلبـا التمثال من أجل كنيسـة عائليـة صغيرة ملحقة بكنيسـة سـيدتنا، أونـز ليف فراوكيرك في بروجس. كان هذا، مثـل «البيتا»، عمل من أجل راعٍ من شمال أوربا، أراد صورة دينية مألوفة، لكنها منحوتة بالطريقة الإيطالية الأحدث. وهذا ما أنجزه مايكل انجلو في آخر المطاف.

كان المسـيح الطفـل هو الجانب الأكثـر إثارة للدهشـة في هذا النحت، وهـو ما التقطه الفنانـون الشـباب مثل رفائيل. طفـل مظهره قوي بشـكل يثير القلق تقريباً، ورأسـه كتلة مدوَّرة ضخمة تعلوها خصل شعر متموجة، ويبدو أن طاقة تنبعث منها في أمواج. كشف هـذا الطفل القوي بشـكل مثير للقلق، بؤرة اهتمام مايـكل انجلو الحقيقية في ذلك الوقت: تصوير القوة البطولية.

آخر أعمال مايكل انجلو المبكرة للعذراء كانت لوحة، لكنها لوحة سعت قدر الإمكان لحيازة سـمات النحت. تعود اللوحة إلى آنجلو دوني (١٤٧٦ - ١٥٣٩)، تاجر ناجح أقام في منزل راقٍ على شارع داي تينتوري، والسبب الأكثر احتمالاً للتكليف برسم اللوحة كان زواج دوني من ماديلينا ستروتسي في الحادي والثلاثين من كانون الثاني سنة ١٥٠٤ (كانت في الخامسـة عشرة فقـط، وكان هو في السـابعة والعشرين). ربما اسـتغرقت اللوحة بعض الوقت لتكتمل.

مثلما تبيَّن، كانت تقريباً دحضاً عبر الرسم لأفكار ليوناردو. بدلاً من موسوعة من العالم الطبيعي، ثمة إشـارة مستهزئة تقريباً بالمشهد الطبيعي في خلفية اللوحة: بضعة تلال زرقاء بعيـدة في هامش واحد. عملياً، شـغل الشـخوص مجمـل الفضاء، ومـن ضمنهم مجموعة

(١) دوَّن ليوناردو أن أحدهم قد وقع في غرام «صورة مقدسة» رسمها، ربما لوحة عذراء.

رجال عراة، لم تفسَّر دلالتهم الدينية أبداً (على الرغم من المحاولات العديدة).

العـذراء لديها ذراعان مفتـولا العضلات بارزان جاءا من الشـاب العضلي البُنية الذي كان مايـكل انجلو يرسـمه في ذلك الوقـت: ربما جلس بوصفه موديلاً من أجل رسـمها، أيضاً، ولم يحاول مايكل انجلو أن يخفي تلك الحقيقة ثانية.

رسـم مايكل انجلو هذه العائلة المقدسـة الرياضية بشكل غريب بألوان واضحة لامعة وخطوط حادة. كانت لوحة بأسلوب يتناقض مع أسلوب التضبيب، السفوماتو، الغامض الذي طوَّره ليوناردو - والذي مقته مايكل انجلو.

*

كتب فاسـاري كان هناك «ازدراء هو الأعظم» بين ليوناردو دافنشي ومايكل انجلو. لم يقل كيف بدأ، وربما لا يعرف، لكن ليس من العسـير أن يفهم المرء النفور الذي بين هذين الرجلـين. فصـل بينهما جيل، قدراتهما متوازنة بشـكل متسـاوٍ، لكنهـما متناقضان في المزاج والمواقف العقلية والمظهر والآداب و(بوسع المرء أن يخمِّن) تفاصيل مثل لغة الجسد ونبرة الصوت. وصف فاسـاري قـوة حوار ليوناردو عـلى أنها كانت «تجذب أرواح المسـتمعين إليه».

على النقيض من دماثة ليوناردو، كان مايكل انجلو مندفعاً، غضوباً، منطوياً، وله سمعة في العيش ببخل قذر. الطبيب والمثقف باولو جوفو، الذي عرف كلا الرجلين، استحسـن ليوناردو بشـكل عظيم «بطبعه أنيس، متلألئ، كريم، ووجهه جميل بشـكلٍ اسـتثنائي»، في حين وصف مايكل انجلو بفظاظة على أنه «خشن وجلف» (كما رأينا).

كان ليونـاردو، المـؤدب والمهنـدم، نبيـلاً بطبيعتـه. تفوق في فنـون اللباقة من الموسـيقا والجـدل الفكـري. كان ميل عقله تجريبياً وموضوعياً ويعتمد على الملاحظة. ليس من قبيل الصدفة أن كتابات ليوناردو الناجية بمجملها ملاحظات نظرية وعلمية، وكتابات مايكل انجلو رسائل وقصائد. مع ليوناردو، كل شيء غير شخصي، ومع مايكل انجلو، كما كتب مؤرخ الفن رودولف ويتكاور، كل شيء أثار انتباهه في الشـعر والمراسلات مالَ ليعبر عن حالته العقلية هو، ومشاعره هو، وأفكاره هو.

إلا أن هنـاك تناقضـاً في مجمل هذا. يبدو أن ليوناردو الرزيـن لم يكن على علاقة مقربة، ولا عميقة مع الناس. وضعه كان إما في صعود أو نزول مع مساعده وعشيقه على ما يبدو، سـالاي، لكن أدلة كتابات ليوناردو تشـير إلى أن علاقته الأعمق كانـت مع أحاجي العالم

الطبيعي. مايكل انجلو غير الاجتماعي والسيئ الخُلق، من جانب آخر، انطوى على بركان عاطفي داخلي. تلك الأفكار والمشاعر، التي تبدو أنانية، كانت ممتلئة بالحب (أو بديلاً، بالكراهية والغضب) تجاه الناس في حياته.

في عمر السبعين، أُجبِر مايكل انجلو على الإدلاء باعتراف استثنائي في عمل «حوارات» الذي كُتِب سنة ١٥٤٥ تقريباً بقلم صديق، هو دوناتو جانوتي[1]. الكلمات التي قيلت في حوارات عصر النهضة يجب أن تُعامل بحرص؛ لأنه في هذه الحالة المؤلف هو جانوتي، وليس مايكل انجلو. لكن، هذه المحاورة الأدبية بالذات لم تكن قد كُتِبت بقلم شخص يعرف الفنان فحسب، بل إن الشخصيات الأخرى أيضاً كانوا أعضاءً في دائرة مايكل انجلو الرومانية. عرضت «الحوارات» أشخاصاً التقوا بمايكل انجلو عملياً كل يوم، وكانوا سيقرأونها (ومن المؤكد تقريباً من بينهم الفنان بنفسه). لا بدَّ وأن تكون الكلمات التي قالها حقيقية.

في هذا الحوار، تُدلي شخصية «مايكل انجلو» بإعلان مذهل. قال: إنه «من بين جميع الرجال، الأكثر ميلاً لحب الأشخاص»، وهذا ضعف يحترس منه «كلما رأيت شخصاً قد يتمتع بموهبة، مَن يبدي بعض من حيوية عقلية، مَن يعرف كيف يفعل أو يقول شيئاً ما أفضل مما يقدمه الآخرون، أنا ملزم بالوقوع في حبه، وأقع فريسة له بطريقة لا أعود معها أملك نفسي: كلي له». لم يكن المقصود من هذا اعتراف إيروسي، بل، على الرغم من كل شيء، يأخذنا إلى عالم مايكل انجلو العاطفي، مكان كان فيه دائماً ضحية يتغلب عليها الانجذاب القوي للآخرين.

بدلاً من التلألؤ برفقة الآخرين، وكونه أنيساً وفاتناً مثل ليوناردو، شعر مايكل انجلو بتهديد تلك الفعال. هذا الرجل ذو الشخصية القوية على نحو مخيف التي كان البابوات يتوترون منها، شعر على المستوى الشخصي بخوف من أن إحساسه بذاته قد يطغى عليه الانجذاب البدني والعقلي للآخر. حتى الصباح الذي أمضاه في الحوار مع ثلاثة من أصدقائه القدامى، وهم يتمشون عبر الحقول وآثار روما، قد زعزعه. حين دُعيَ إلى مرافقتهم إلى العشاء، أبدى رد فعل مصحوباً بإنذار «لو تناولت العشاء معكم؛ لأنكم تتمتعون بالموهبة والطيبة، وبعد ذلك، يسرق كل واحد منكم مني شيئًا ما، كل من يتناول العشاء معي، يأخذ جزءاً مني».

(١) «حوارات عن الأيام التي أمضاها دانتي، وهو ينظر في الجحيم والمطهر.

في حوار جانوتي، تحتم استدراج مايكل انجلو للحوار، إذ إنه قدَّم في البدء سلسلة من الأعذار، من بينها، العذر الأكثر تميّزاً - ويتكرر باستمرار في هذه الرسائل - وهو أن الموضوع «ليس مهنتي». على نحو يثير الفضول، سيثبت نقاش عن دانتي كهذا معالم الخلاف العلني بين ليوناردو ومايكل انجلو، تقريباً قبل أن يكتب جانوتي «حواراته».

*

في أحد الأيام، بحسب مؤرخ من القرن السادس عشر، أنانيمو ماغليابيكيانو، كان ليوناردو ماراً عبر ساحة سانتا ترينيتا. كان بعض الرجال يتحاورون عن مسألة خاصة بدانتي أمام قصر عائلة سْبِيني. نادوا على ليوناردو وسألوه أن يفسر الفقرة التي احتاروا بشأنها، لكن تماماً في تلك اللحظة، صادف وأن قدِم مايكل انجلو، فاقترح ليوناردو أن يشرحها النحات بدلاً منه. لسبب ما، أثار هذا الاقتراح عصباً حساساً عند مايكل انجلو. وبدلاً من التحاور عن دانتي، خاطب ليوناردو بالكلمة التي لا تنم عن الاحترام «tu» (أنت بالإيطالية في الأصل، المترجم) وقال محتداً «أنت فسرها بنفسك، أنت من صمَّمت جواداً لكي يُصب من البرونز، فلم تستطع فعل ذلك»، ثم استدار وغادر، تاركاً ليوناردو واقفاً هناك «وقد احمرَّ وجهه من تلك الكلمات».

تبدو هذه إهانة ربما لم تتعافَ منها صداقتهما، إذا افترضنا أنها كانت قائمة[1]. عند ذِكره للجواد، لمس نقطة حساسة للغاية. في أوائل تسعينات القرن الخامس عشر، ابتكر ليوناردو -واقترب كثيراً- من إنهاء نصب فروسي في ميلان: أراد للجواد أن يكون أكبر من الحجم الطبيعي. تم صنع الموديل، لكنه لم يُصب من المعدن أبداً؛ لأن المعدن الذي جُمع من أجله دعت الحاجة لاستخدامه لصنع أسلحة، جراء الغزو الفرنسي في سنة ١٤٩٤. إلا أن مرشد مايكل انجلو، جوليانو دا سانغالو شكّك فيما إذا كان المشروع ممكناً. كان هذا هو جوهر هجوم مايكل انجلو: كان يتّهم ليوناردو بأنه مفرط الطموح، وغير كفوء وبفشله بتسليم العمل الذي وعد به (كل المسائل التي كان لدى مايكل انجلو قلق داخلي بشأنها).

---

(١) الدليل الذي بحوزتنا لمحة فحسب، حكاية قصيرة تضمنتها مخطوطة عن حكايات ومعلومات بشأن الفنانين الفلورنسيين، كُتِبت بعد عدة سنين. إلا أن الحكاية على ما يبدو، كما أشار تشارلز نيكول، رواية شاهد عيان جاءت من شخص اسمه جيوفاني دا غافيني، صديق ليوناردو، الذي وفر بضع لقيمات شهية من الحكاية. تتطابق الحكاية مع كل شيء آخر نعرفه عن كلا الفنانين العظيمين. بحسب المصدر نفسه «لأن مايكل انجلو أراد أن يزعج ليوناردو» - mordere، أن يعضّه (حرفياً بالإيطالية في الأصل - المترجم) - ركَّز مايكل انجلو على النقطة الحساسة نفسها، وهي فشل ليوناردو في صب الجواد الضخم في ميلان «وإذن، هل تعتقد أن أولئك الميلانيين قد صدقوا بك حقاً؟»

السبب وراء رد فعل مايكل انجلو السيئ ربما كان جزئياً تردّده المتجذر عن المشاركة في نقاشات كهذه، ما لم يُوقِع به بحرص صديق عزيز، مثل جانوتي، في فخ (أو، في حوار من منتصف القرن السادس عشر، الشاعر فيتوريا كولونا، الذي كان حتى أقرب لقلبه). من الواضح أن ليوناردو لم يكن من هذا الصنف، وتعليقه «مايكل انجلو سيفسرها لكم» ربما انطوى على تلميح بذلك الافتراض الاستعلائي للتفوق الذي يسع المرء أن يشعر به في رد فعله على «ديفيد»: ليس جهداً سيئاً، لكن تصحيحه وتحسينه ممكن[1].

*

زعم كونديفي أنه، في هذا الوقت تماماً، بعد إنجاز «ديفيد»، أهمل مايكل انجلو النحت والرسم واتجه نحو الأدب «لمدة من الوقت، كان لا يفعل شيئاً على الإطلاق في تلك الفنون، بل كرّس نفسه لقراءة الشعراء والخطباء الإيطاليين، وكتابة سونتات لمتعته الشخصية». الجزء الأول من ذلك التصريح ليس صحيحاً. على النقيض من ذلك، كان مايكل انجلو مفرط الالتزام بشكل خطر، مع كدس مخيف من تكليفات الرسم والنحت – لكن الجزء الثاني صحيح. بحسب دليل من رسوماته الناجية، في هذا الوقت بالتحديد، بدأ مايكل انجلو يصبح شاعراً.

ليس من المفاجئ أن يكتشف المرء أن الشعر فن آخر، مثل نحت الحجر، كان رأي ليوناردو فيه متدنياً. كان بحسب رأيه، أدنى من الرسم. حاجج ليوناردو أن الشعر أكثر محدودية من الفن الآخر الذي برع فيه بنفسه: الموسيقا. حاجج أن بوسع الرسام أن يصف الكثير من الأشياء في الوقت ذاته، وبوسع الموسيقي أن يعزف بعض من الألحان، لكن الشاعر تحدّه كلمة تليها أخرى. وعليه «يأتي ترتيب الشاعر أدنى بكثير من الرسام في عرض الأشياء المرئية، وأبعد بكثير عن الموسيقي في عرض الأشياء غير المرئية».

ربما، هناك تيار خفيّ آخر يضيف توتراً لتلك اللحظة المشحونة في ساحة سانتا ترينيتا. ربما، كان ليوناردو يقول – بلطف، لكن باستعلاء مهين – «سؤال عن الشعر؟ ها هو مايكل انجلو، يشغل رأسه مع ذلك النوع من الأشياء- سيجيبكم عنه».

---

(١) أي فقرة كان الجدال يدور حولها؟ من المغري أن نخمّن أن الموضوع كان النشيد العاشر من المطهر. في هذه المرحلة، يواجه دانتي وفرجيل، وهما يقطعان باحات جبل المطهر اللولبية، منحوتات بارزة على رخام أبيض، تعرض فضيلة التواضع. سيفسِّر هذا الموضوع السبب الذي دفع الفنان لكي يسأل عن تفسير الشعر. لو كان موضوع الفقرة في دانتي عن الكبرياء، كان ذلك سيوفر وخزاً إضافياً لرد مايكل انجلو. ربما كان يقول «أنت، يا ليوناردو، مَن هو خبير في الغرور، أنت مَن حاول أن يصب جواداً برونزياً هائلاً ولم يتمكن من فعل ذلك».

قد نعرف موقع الشجار بين ليوناردو ومايكل انجلو – في ساحة سانتا ترينيتا بالقرب من نهر آرنو – لكن من العسير تحديد وقت الحدث. كان ليوناردو ومايكل انجلو كلاهما في فلورنسا على نحو متقطّع لعدة سنوات في أثناء العقد الأول من القرن السادس عشر، أولاً، من وصول مايكل انجلو لكي يطلب تكليفه بنحت «ديفيد» في نيسان سنة ١٥٠١، حتى صيف سنة ١٥٠٢، حين غادر ليوناردو ليعمل مستشاراً عسكرياً لابن البابا، جزيري بورجا الجامح. في ذلك الوقت، كان بورجا منهمكاً في اقتطاع إقليم لنفسه من رقعة دول، تعود للكنيسة اسمياً، يمتد عبر جبال الآبينيز من توسكاني: رومانيا.

في آذار سنة ١٥٠٣، عاد ليوناردو إلى فلورنسا، بعد أن شهد بعضًا من واقع الحرب، التي وصفها في مخطوطة على أنها «الجنون الأكثر وحشية» (pazzia bestialiss-ma). على الرغم من ذلك، كان خادماً راضياً لبورجا، الذي أعطاه «رداءً فرنسياً»، ورد في جرد أجراه لملابسه سنة ١٥٠٤. هذا الرداء هو الذي أعطاه ليوناردو أيضاً إلى مساعده سالاي.

في خريف سنة ١٥٠٣، مُنِحَ ليوناردو تكليفاً فنياً مخيفاً لكن غير ممكن جوهرياً على الإطلاق، من قبل الحكومة الجمهورية، ربما يعني ذلك حامل اللواء سوديريني في هذه الحالة. طُلب من ليوناردو أن يرسم لوحة كبيرة على نصف جدار طويل لقاعة المجلس في قصر فيكيو. بهذا تتواصل المقارنة والمنافسة الزخرفية المستترة بين مقر الحكومة الفلورنسية وقصر دوج في البندقية.

كان لدى فلورنسا رديفاً للدوج في سوديريني. في البندقية، اجتمع أعضاء مجلس الشيوخ في صالة المجلس العظمى المزيَّنة بلوحات الأخوين بيليني، جيوفاني وجنتيلي، من بين آخرين. لذا، كان يجب أن تُزيَّن صالة مجلس فلورنسا بلوحات أيضاً، لكن أكبر وأفضل. الموضوع الذي أُعطي لليوناردو كان نصرًا فلورنسيًا من القرن الرابع عشر على قوات ميلان في مكان يُسمّى آنغياري في شرق توسكاني. بحسب عقود البناية، كان ارتفاع اللوحة ١٢ براكيا تقريباً وعرضها ٣٠، أي ٢٣ قدمًا مضروبة بـ ٥٧. ربما كانت هذه مساحة أكبر مما غطّته لوحة واحدة منذ أن أنجز غوارِيَنتو جداريته «الفردوس» على جدار صالة المجلس في قصر الدوج منتصف القرن الرابع عشر.

انتقل ليوناردو إلى ورشة جديدة في دير سانتا ماريا نوفيلا، حيث توفرت غرفة واسعة بما يكفي له لكي يرسم الرسم التمهيدي بالحجم الكامل الذي كان ينوي إنجازه قبل اللوحة الفعلية. تميَّز ليوناردو بإجراء تحضيرات مفصّلة لكل مشروع. بالغ أحياناً حتى إنه لم يشرع بالعمل فعلاً. روى فاساري أن البابا ليو العاشر تساءل بغضب، وهو يلاحظ

ليوناردو يقطِّر ورنيشاً للوحة قبل رسمها، «هذا الرجل لن يُنجز أي شيء. ها هو يفكر في إنهاء العمل حتى قبل البدء فيه!»

أُجريت تحويرات مكثفة على ورشة ليوناردو الجديدة وإقامته في سانتا ماريا نوفيلا في كانون الثاني سنة ١٥٠٤، بالتزامن مع اجتماع اللجنة لتحديد موقع «ديفيد». في نهاية الصيف، كُلِّف مايكل انجلو برسم جدارية هائلة بالحجم نفسه على النصف الآخر من الجدار نفسه في صالة المجلس العظمى. أقدم حامل اللواء سوديريني على ذلك «لكي يؤسس لمنافسة» بين الفنانين، بحسب بينيديتو فاركي، في خطبته في جنازة مايكل انجلو.

وعليه، من المغري أن يؤرِّخ الشجار بين الاثنين بتلك السنة، بين انتقاص ليوناردو من «ديفيد» في بداية السنة، ومايكل انجلو وهو يأخذ التحدي بحيوية خانقة حتى النهاية. ربما كان ذلك في ربيع سنة ١٥٠٤، حين كان الطقس دافئاً كفاية لكي «يُمضون الوقت متبطلين تحت الرواق وهم يناقشون دانتي» كما تأمل مؤرخ ليوناردو، تشارلز نيكول، في حين كان مايكل انجلو قد امتلأ توتراً، في أثناء ابتكاره لمهدٍ من أجل نقل التمثال العملاق، وينظر بمسألة موقعه، ومشغول للغاية عن حوارات كسولة.

*

كتب ليوناردو عن المعارك وكيفية رسمها في ملاحظاته، قبل أن يكلَّف برسم واحدة منها. أراد أن يصف دخان المدافع ممزوجاً بالغبار الذي يثيره الفرسان والمشاة، والاضطراب والغضب العنيف على محيا الرجال والخيول. بوصفه مشهداً مركزياً في لوحته الشاسعة، اقترح ليوناردو أن يُرسم شجار خيول ومحاربين لولبي، وهم يتنازعون باستماتة من أجل السيطرة على جسر على نهر التيبر. كانت دراساته للملامح المتوحشة للمحاربين الأساسيين، تحقيقات عن المشاعر الحقيقة على وجوه بشرية، بالمقارنة، يبدو العبوس المميّز لـ «ديفيد» مايكل انجلو صيغة مستعارة من الفن الكلاسيكي. وذلك هو بلا ريب التناقض الذي قصده بالضبط ليوناردو، الطبيعاني العظيم. كان للوحتي المعركة العظيمة أن تكون منافسة ليس فقط بين فنانَين، بل بين مفهومين فنيّين متنافسين.

لا بدَّ وأن سوديريني كان يعرف أن هذا الفنان الشاب الاستثنائي يحمل آراءً تتناقض بشكل مباشر مع آراء ليوناردو. لو أن اللوحتين اكتملتا، ما كان لهما أن يكرِّسا وحدة فنية فحسب، بل كان لفلورنسا أن تحظى بأحد أعظم أمثلة المقارنة والتناقض في تاريخ الفن. لا نعرف فيما إذا سعى مايكل انجلو وراء التكليف، أو مَن اختار المشروع بعينه. ثمة إشارة

جذابـة أن نيكولو ميكيافيلي ربما كانـت له يد في ذلك. كان مشروع ميكيافيلي المفضَّل هو تأسيس ميليشيا فلورنسية - أي جيش يتألف من سكان الدولة، بدلاً من المرتزقة. كانت معركة كاشـينا نصراً حقَّقه قبل ١٥٠ سـنة جيش تألف جزئياً من المتطوعين الفلورنسيين على بيسـا: العدو في اللحظة الراهنة. الحاجة إلى ميليشـيا أحد الأفكار الرئيسـة في كتاب «الأمـير»، الأطروحة عن الحكم التي سـيكتبها ميكيافيلي بعـد عقد من الزمن، لكنه ذكر الموضـوع لأول مرة في الرابـع والعشرين من أيار سـنة ١٥٠٤. أي تماماً في الوقت الذي كان يجـري في اتخـاذ قرار موقع «ديفيـد». (نُقِل «ديفيد» إلى السـاحة في منتصف أيار، ولم يُقـرَّر نصبـه أمام القصر، بدلاً من الرواق، إلا بعد الثامـن والعشرين من أيار)، مما يلفت الانتباه أن ميكيافيلي اسـتخدم قصة ديفيد في العهد القديم في «الأمير» بوصفها كناية عن الاعتماد على موارد المرء العسكرية الخاصة.

أيـاً كان مَـن اختار الموضـوع، فقد لعب بشـكل رائع على قدرات مايـكل انجلو. كما لاحـظ بشـكل جاف الناقـد والمؤرخ الفني، جوناثـان جونز، أنه ليس هنـاك فرص عدة في تاريـخ الحـرب «لكي يوصف جيش وقد خلع ملابسـه»، إلا أن معركة كاشـينا كانت واحـدة مـن تلك الفرص. وقعـت المعركة بالقرب من مدينة كاشـينا الصغـيرة المجاورة لمدينـة بيسـا في صيف سـنة ١٣٦٤ القائظ. خلعـت القطعات الفلورنسـية دروعها لكي تبرد في مياه نهر آرنو، حين جاء الإنذار بهجوم قوات بيسا بقيادة المرتزق الإنكليزي جون هوكوود. تدافع الرجال خارجين من النهر وحقَّقوا نصراً مشهوداً.

المجموعـة المركزية في جدارية مايكل انجلو - المختلفة للغاية عن مجموعة ليوناردو - كانت كتلة من الرجال العراة وأشباه العراة، وهو يتسلَّقون باهتياج ضفة النهر، ويرتدون دروعهم بسرعة فائقة، ولهذا السبب، أصبح عنوان الجدارية البديل «المستحمّون». بكلمة أخرى، كانت عرضاً عبقرياً لرجال عراة في تنويع على وقفات واسع الخيال إلى أبعد حد.

نجـا القليـل من هـذا التصور المذهل. قُطِّع الرسـم التمهيدي نفسـه إلى قطـع، وفُقِد معظمها قبل أن يتسـنّى لفاسـاري أن يرى الرسـمة بشـكلها المكتمـل، واختفت جميعها لاحقـاً. كان بنفِنوتـو جيليني أحد الأشـخاص الذين رأوا العمل ووصفـوه، واعتقد - ربـما بدافع الحنين الذي يشـعر به المرء حيال الأشـياء الجميلة المفقـودة - أن لوحة معركة كاشـينا هي الأجمل بين جميع لوحات مايكل انجلو حتى كنيسـة السيستين، بحسب رأي جيليني - لم تبلغ «نصف الإتقان عينه».

من الواضح أن الدراسـات الناجية - التي هي حقيقة من بين رسـماته الأكثر جمالاً -

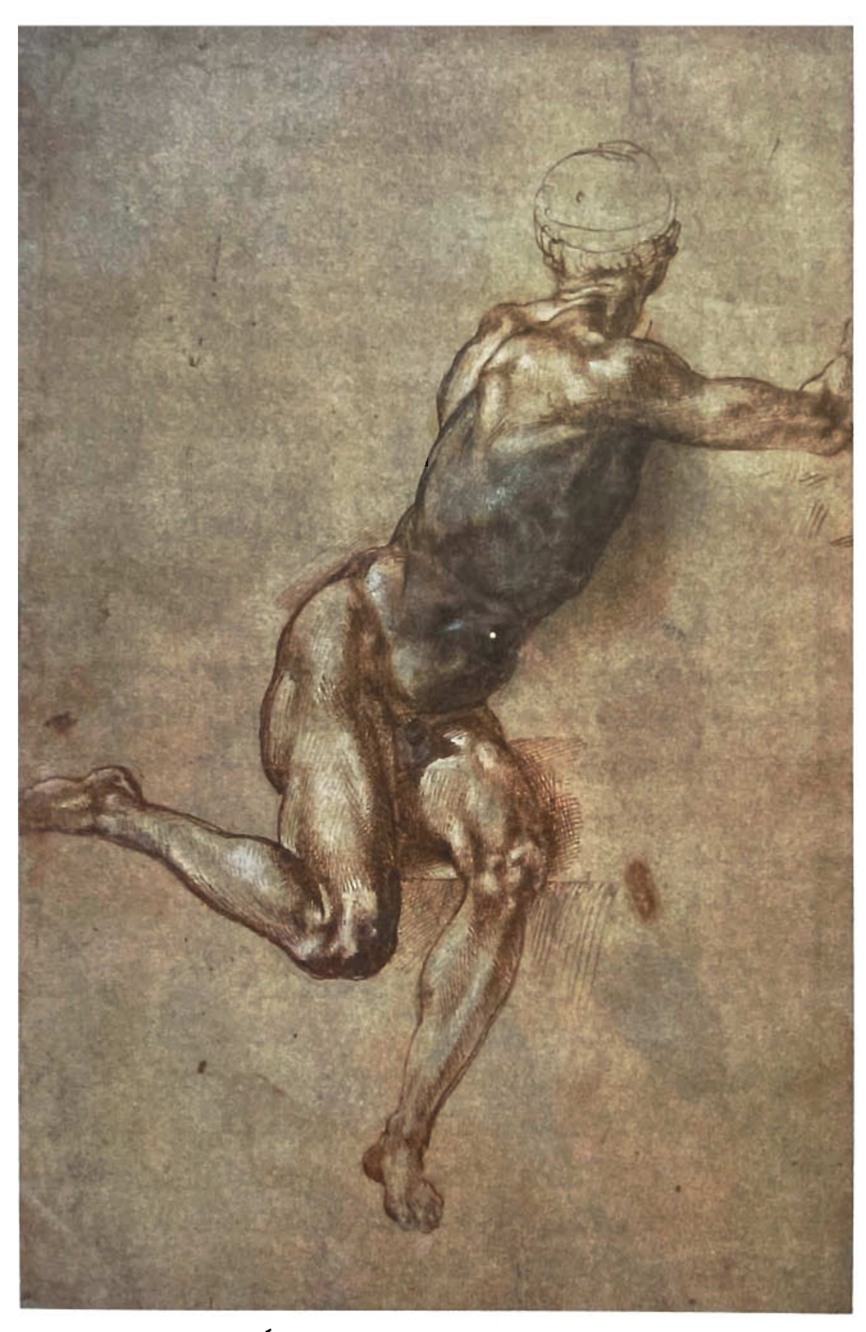
أن مايكل انجلو كان يعمل بحدة وحماس إلى أقصى حد. بعض من دراسات الطباشير الأسود في متحف تايلر في هارلم، وأخرى في المتحف البريطاني بالقلم والطلاء الرقيق، تصاحبها مناطق بارزة باللون الأبيض، تعطي انطباعاً عن التأثير الذي تمتَّع به الرسم التمهيدي. وتساعد على تفسير لِمَ أصبح هذا الرسم التمهيدي، بحسب فاساري، «مدرسة للمحترفين»، ودليل تعليمات للجيل القادم من الفنانين الفلورنسيين.

من المفارقة أن هذا هو سبب عدم نجاة هذه الرسمة التمهيدية. كانت محل إعجاب للغاية لدرجة أن الرسامين والنحاتين قد تناقلوها. ربما حزن مايكل انجلو على فقدانها، لكن بدا أن محصلة ذلك ازدياد خوفه من تعرّض أفكاره للسرقة أو التقليد. بدأ لاحقاً بتدمير رسوماته التمهيدية وتخطيطاته.

تضع دراسات شخوص لوحة معركة كاشينا أجساداً مكتنزة مفتولة العضلات في وقفات معقدة ورشيقة في الوقت نفسه. إنها صور أو لحظات التواء، واندفاع، وتسلق، وتلفت بهلع مفاجئ من الإنذار الذي دوّى: تمثيل صوري للطاقة التي تبرز فيها كل عضلة، وكل مفصل على حدة على الرغم من أنها جزء من حركة متموِّجة وانسيابية. إلى حد ما، إنها دراسات حية. رسمات في المتحفين البريطاني وتايلر تعتمد على الموديل نفسه الذي تميِّزه القبعة التي يضعها على شعره، لكن لا يمكنها أن تكون تمثيلاً فحسب لما رآه مايكل انجلو أمامه.

تكشف رسمة المتحف البريطاني عن شاب جالس على ضفة النهر الصخرية، وركبتاه تشيران إلى الأمام، لكن جسده يلتف حتى إنه ينظر إلى الخلف بالاتجاه المعاكس تماماً. هذه الدرجة من المرونة مستحيلة على عمود الإنسان الفقري وجذعه. كحد أدنى، لا بدَّ وأنها تطلبت وقفتين. تعرض كل من رسمتي متحف تايلر وقفات من العسير مواصلتها أكثر من بضع دقائق، ليست لمدة كافية لمايكل انجلو ليكمل رسمات بارعة كهذه وإنهاء راقٍ بشكل دقيق – في مناطق كان مهتماً بها: ولاسيما الأفخاذ، والمؤخرات، والأكتاف، والرقبة، والصدر. لا بدَّ وأنه كان ينظر إلى الموديل ويستعمل خياله ومعرفته في الوقت نفسه لكي يضخِّم ويكيِّف ما يرى ويحوله إلى مثال.

لا بدَّ وأن بحوث مايكل انجلو التشريحية قد تكثَّفت في السنوات التي كان ينجز فيها «ديفيد» والرسم التمهيدي لمعركة كاشينا وعراة سقف كنيسة السيستين. لا تنطوي تلك الأعمال على أقل مما دعاه الناقد والمؤرخ الفني، جيمس هول «إعادة اكتشاف الجسد البشري». يظهر في تلك الأعمال كائن بشري جديد، مفهوم طازج لإنسانية ذكورية، وهو أحد أهم إنجازات مايكل انجلو.



الشكل ٦: رجل عاري جالس وملتفت، ١٥٠٤ تقريباً - ١٥٠٥.

كان مايكل انجلو لا يزال يتعلم من ليوناردو، على الرغم من عدم اعترافه المؤكد بذلك. انطلق الفنان الأكبر عمراً لكي يضع رسماً تمهيدياً لجداريته. كان هذا جزءًا من تقدمه المتمهل نحو لوحة، إتقانها سوف «يدفع الناس للتوقف والتأمل» بإعجاب. بهذه الطريقة، بوسعه أن يحسب تأثيرات العمل المنجز بدقة عالية الدرجة. ولذا، أنشأ مايكل انجلو أيضاً رسماً تمهيدياً لمشهده الأساس - الرجال العراة وهم يتسلقون النهر. رسمها على عدة صفحات لُصِقت مع بعض، مستخدماً الطريقة التي اتَّبعها ليوناردو تماماً. غير أن مايكل انجلو، كعادته، وجد طرقاً لتوفير الورق والعمل.

ربما استمد مهارة أخرى من الفنان الأكبر عمراً. أوصى ليوناردو بـ«آلية جديدة للدراسة» لزملائه الفنانين. نصح إذا كان «يجب عليك أن تخترع مشهداً»، انظرْ إلى «جدران تناثر عليها عدد من البقع، أو أحجار لها ألوان متنوعة مختلطة»، أو انظرْ بدلاً من ذلك إلى «رماد النار، أو السحاب، أو الطين». وإذن، لدينا فكرة طيبة عن كيفية شروع ليوناردو في إيجاد إلهام للوحة معركة آنغياري: بالتحديق في الجدران الرطبة، والنيران الخافتة، والصخور المبقَّعة، والسماوات الغائمة، وترك ذهنه يسرح من رؤية خيالية إلى أخرى. على نحو مشابه، طوَّر طريقة لعصف الأفكار الذهني، على صفحة واحدة، خطَّط تنويعات كثيرة للغاية للعذراء مع طفل حتى إنها أبهمت بعضها بعضاً مثل صورة تحت تأثير التعرض لأضواء متعددة.

تبنّى مايكل انجلو هذه الطريقة المنسابة لتفريخ الأفكار. على صفحة، مثلاً، خطَّط أولاً بقلم رصاص ثم بقلم حبر تشكيلة من الأطفال المكتنزين، أعمارهم في الشهر الثامن عشر أو ما يقارب ذلك، مرشحين ليكونوا شخوص المسيح طفلاً أو القديس يوحنا طفلاً - بالوقفة الجانبية، ومن الخلف، وجالسين، ووقوفاً. من بين تلك، انتقى شكلاً، ذراعاه ممدودتان ليكون يوحنا المعمدان الصغير في «توندو تادي». إلا أن مايكل انجلو سار بعملية العصف الذهني نحو اتجاه مختلف. لم يطبِّقها على الصور فحسب، بل على الكلمات أيضاً. كتب ليوناردو على رسماته، أحياناً بشكل تتعذر قراءته، لكن دائماً ثمة تدوينات، ملاحظات وتأملات. على صفحات مايكل انجلو، تبدأ عبارات شاردة بالظهور مثل نتف من سيل الوعي، كلمات، وأسطر شعرية اقتبسها من بترارك، وتعليقاته الحكيمة.

تحتوي مثلاً صفحة من سنتي ١٥٠٣ - ١٥٠٤ تقريباً، على رقٍّ ممسوح لكلمات وصور مشوَّشة، منها ثلاثة مشاهد لرسول، أرادها بلا ريب لمنحوتاته التي كلَّفها بها أوبراي الكنيسة، ومعركة فرسان رُسِمت بحيوية. رمى بين تلك التخطيطات المتباينة الآية الأولى من مزمور ٥٣ «اللّهم باسمك خلِّصني»! (في الحقيقة هذه هي الآية الأولى من مزمور ٥٤ وليس ٥٣ - المترجم) - باللاتينية، ما يبدو وكأنه جزء من صلاة «اللّهم بإخلاص»،



الشكل ٧: دراسات أطفال، ١٥٠٤ تقريباً - ١٥٠٥

وصورة من دانتي توحي بخشية من أنه لن يُنقَذ في آخر المطاف «dolore stanza nel inferno» («الألم يقيم في الجحيم»). على الجانب الآخر من الصفحة، هناك ستة أسطر من سوناتا، قصيدته الأقدم - أو قليل من الشعر غير المكتمل. كئيبة على نحو يتميز به، تختم بـ «لا شيء متغيِّر تحت الشمس لا يقهره الموت وتغيُّره الأحوال».

في هذه المرحلة، على أي حال، كان ليوناردو على الأقل قد زعزعته قوة تصوُّر الرجل الآخر - إن لم يتعلم من مايكل انجلو أيضاً. يبدو أن ملاحظة كتبها في هذا الوقت تقريباً، وجهها لمايكل انجلو «ليس حري بك أن تجعل جميع عضلات الجسم بارزة، ما لم ينغمس الطرف التي تنتمي إليه بقوة أو جهد عظيم ... إذا فعلت العكس، ستحصل على كيس جوز بدلاً من كائن بشري». تبدأ ملاحظة أخرى وكأنه يخاطب ندَّه «أيّها الرسام التشريحي!»، ثم يواصل «احذرْ لئلا تكون دلالات العظام القوية، والأوتار والعضلات سبباً لكي تصبح متخشِّباً في رسمك».

في أثنـاء انتقاده سراً لعراة مايكل انجلـو مفتولي العضلات، كان ليوناردو يحاول أن يجد طريقته لكي يحصل على التأثير نفسه. تحتوي رسمة من سنتي ١٥٠٤ - ١٥٠٦ تخطيطاً جلياً لاشـتباك الفرسـان وخيولهم تعدو، ولقتال المشـاة. حول هذه الرسـمة، وضع سلسـلة من رسـمات لرجل عارٍ، ذراعه مقطوع من العضلة ذات الرأسـين لكي يكشف عما كان يعرضه الفنـان بوضوح أعظـم. زوَّد النص، في كتابة ليوناردو المرآتية، ما رسـمه بملاحظات، تبدأ «عضلات الكتف الرئيسة ثلاثة، هي أ، ب، ج...».

في أثناء تنافسـه مع مايكل انجلو، انغمس ليونـاردو مرة أخرى في التشريح أكثر. طوال السـنوات اللاحقة، سيُصبح هذا هوسـاً مهيمناً، وأفضى به لكي يقدم أحد أعظم إنجازاته. لوحـة معركـة آنغيـاري، عـلى أي حـال، لم تفـضِ إلى شيء. بـدأ ليونـاردو برسـمها لكن، بتصميمه على أن يبدع تحفة، وعمل يتأمله ويراجعه في أثناء رسـمه إيّاها، اسـتخدم وسـطاً غير تقليدي - على ما يبدو - تمخضت عنه مشاكل[1]. رسم ببطء القسم الأوسط، ثم طلب إذناً بالذهاب إلى ميلان في أيار سنة ١٥٠٦. مُنِح الإذن على كراهية لمدة ثلاثة أشهر فقط.

تجاهـل ليونـاردو حـدود الوقت، وفي التاسـع من تشريـن الأول، كتب سـوديريني إلى حاكم المدينة الفرنسـية، شـارل دآمبواز، متذمراً من أن ليوناردو «لم يتصرف كما يجب حيال الجمهورية؛ لأنه قبض مبلغاً كبيراً من المال وقام ببداية صغيرة لعمل عظيم كُلِّف برسـمه.» قـام مايـكل انجلو بأقل منه أيضـاً. في نوبة طاقة وإلهام، أكمل الرسـم التمهيـدي و - مثله مثـل ليونـاردو - غادر فلورنسـا، وهو لم يبدأ برسـم اللوحـة. على أي حال، بنظـر الفنانين الفلورنسيين والخبراء، فاز مايكل انجلو فوزاً حاسماً في منافسة المعركتين.

(١) يبدو أن ليوناردو قد استخدم وسطاً زيتياً بدلًا من الجص الحقيقي، وبحسب مؤرخ القرن السـادس عشر «لم يلتصق».



على غرار مايكل انجلو (؟)، تصميم ضريح البابا يوليوس الثاني (تفصيل)، ١٥٠٥ تقريباً.

عمالقة وعبيد

«فرانسوا... حين علمت أن عليها أن تُعِد، بطرق مألوفة لها فحسب، طبق هلام اللحم البقري، كانت تقيم في فوران الإبداع؛ لأنها علّقت أهمية فائقة على جودة المواد الجوهرية التي كان لها أن تدخل في نسيج عملها، فذهبت بنفسها إلى حي هالس لكي تحصل على أفضل شرائح من لحم الفخذ البقري، لحم الساق البقري، أقدام عجل، تماماً مثلما أمضى مايكل انجلو ثمانية أشهر في جبال كارارا، وهو يختار أفضل قطع الرخام لنصب يوليوس الثاني».

مارسيل بروست، البحث عن الزمن المفقود، الجزء الثاني،
في غابة واعدة

في شباط سنة ١٥٠٥، طلب البابا يوليوس من مايكل انجلو أن يأتي إلى روما. يوليوس، الكاردينال جوليانو ديلا روفيري سابقاً، تم انتخابه حبراً أعظم في الحادي والثلاثين من تشرين الأول سنة ١٥٠٣ في أقصر اجتماع عقده الكرادلة. ابن أخ للبابا سكستوس الرابع، لطالما تمتع بنفوذ كبير في سياسة الكنيسة. في جدارية رسمها ميلوتسو دا فورلي سنة ١٤٧٧، قبل ثلاثين سنة، جوليانو الشاب - رجل أنيق للغاية له فك هائل - بدا، كما كتب كينيث كلارك، مثل أسد بين «حمير الموظفين البابويين». كان مستشار (consigliere، بالإيطالية في الأصل - المترجم) البابا انوسينت الثامن (حكم من ١٤٨٤ إلى ١٤٩٢)، ثم متنافساً

علـى منصب البابوية في اجتماع الكرادلة لسـنة ١٤٩٢. في تلك الجولـة، هزمه ندّه رودريغو بورجا، الذي أصبح البابا الاكسـاندر السـادس. طيلة معظم العقد، كان جوليانو في المنفى في فرنسـا، لكنه عاد إلى روما عند موت الاكساندر سنة ١٥٠٣. بعمر الستين تقريباً[1]، ظلَّ ذا نفوذ مهيمن - بل مثير للقلق - ورجلاً قد حان وقته أخيراً.

بحسـب أعدائه، اتَّخذ اسم يوليوس؛ لأنه كان ينوي مضاهاة يوليوس قيصر. من المؤكد أنه انطلق يمسـك بالسـلطة بأسـلوب عديم الرحمة يذكِّر بسـميِّه الكلاسـيكي. أولاً، خدع جزيري بورجا، ابن البابا الاكساندر السادس، لكي يسانده، ثم ألقى القبض عليه بعد شهر وجرَّده من جميع سـلطاته. جزيري (رجل آخر يحمل اسـماً إمبراطورياً - أي قيصر) كان نداً ومصدر تهديدٍ؛ وهو أحد العيِّنات الرئيسـة لكتاب ميكيافيلي «الأمير»، اقتطع لنفسـه إمارة في إيطاليا الوسـطى طوال السـنوات القليلـة المنصرمة وكان لديه طموحات للسـيطرة على البابوية إلى الأبد (أو حتى أن يصبح حبراً بنفسه).

سرعـان ما حيَّد يوليوس وحطَّم هذا الخبير الاسـتراتيجي المخيف[2]. ثم بدأ بإخضاع زعـماء الحرب الاسـتقراطيين الرومانيين المحليين، آل كولونا وآل أورسـيني، قبل أن يحوِّل انتباهـه نحـو طموحه الحقيقـي: إعادة التوكيـد على سـلطة البابوات، ليـس بعدِّهم ممثلين للمسيح على الأرض فحسب، بل بوصفهم خلفاء لأباطرة روما القديمة.

كان يوليوس خبيراً في النحت، تغلَّب على وكلاء لورنزو دي مديجي، واقتنى تمثال أبولو بلفيديري. زد على ذلك، كان منذ أمد طويل راعياً لصديق مايكل انجلو، المعماري جوليانو دا سـانغالو. وهكذا، كان لدى يوليوس أسـباباً وافية ليهتم بهذا النحات الرائع: توصيات مـن دا سـانغالو، وتقارير عن جمال «ديفيـد» المظفر، ومرأى «البيتا» إلى جـوار الفاتيكان في كنيسة القديس بطرس القديمة. ألحَّ يوليوس بطلب حضور الفنان إلى روما.

يبـدو أن مايـكل انجلو قد أنهى رسـمه التمهيدي لجدارية معركة كاشـينا، التي اسـتلم أجـوره عنهـا كاملة في الثامن والعشرين من شـباط سـنة ١٥٠٥. قبل ثلاثـة أيام من ذلك، اسـتلم مبلـغ ١٠٠ دوكاتي كبير لقـاء نفقـات رحلتـه إلى رومـا، وفتـح حسـاباً مصرفياً في مستشـفى سـانتا ماريا نُوَيفا، وأودع فيه ٩٠٠ فلورين ذهبي - وهو مبلغ كبير للغاية يمثل مدخراتـه حتى ذلك التاريخ (من ضمنها دفعات لقاء أعمال غير منجزة أو أخرى لم يبدأ بها

(١) تاريخ ميلاد يوليوس غير معروف، على الرغم من أن الدلائل تشير إلى كانون الأول سنة ١٤٤٥ على أنه التاريخ الأكثر احتمالاً.
(٢) انبهر ميكيافيلي في أثناء مراقبته للأحداث نيابة عن الحكومة الفلورنسية.



الشكل ١ : التوبيللو ميلوني، بورتريه جزيري بورجا (؟) ١٥١٣ تقريباً. عدَّت هذه الصورة على أنها تمثِّل بورجا، مع أنها رُسِمت بعد موته.

بعـد). لغرض المقارنـة، ترك ليوناردو ميراثاً قيمته ٢٨٩ فلوريناً. في السـابع والعشرين من آذار، كان مايكل انجلو في روما، يودع أموالاً مع مصرفييه.

يبـدو أن لـدى البابا تكليف اختمـر في ذهنه: ضريحه الخاص. ضريح عمه سكسـتوس الرابـع نفَّـذه انتونيو ديل بولايولو، وهو تكليف من يوليـوس عملياً. كان النصب البابوي الأغنى في القرن الخامس عشر، عمل فاخر وُضِع في كنيسته، ضمن كنيسة القديس بطرس. ضريحه سـيكون أكبر بكثير وأكثر جمالاً. أيّاً كانت فضائل يوليوس، لم يكن التواضع واحداً منها.

التصميم الدقيق المتفق عليه في هذه المرحلة ليس واضحاً، لكن كونديفي وصفه، مقتبساً كلمات مايكل انجلو بلا ريب: سيكون هيكلاً قائماً بحد ذاته، بقياس ٢٤ قدماً مضروبة بـ ٣٦؛ هناك كوّات تحيط بالطابق السفلي من الجهة الخارجية، مخصصة للتماثيل، وبينها شخوص مقيّدون وعراة، أطلق عليهم مايكل انجلو تسمية «سجناء» (وغالباً ما يوصفون على أنهم عبيد أو أسرى). مثَّل هؤلاء الفنون الحرة «إضافة إلى الرسم والنحت والعمارة»، ويرمزون إلى حقيقة أن الفنون نفسها أصبحت سجينة؛ لأنه لم يعد هناك راعٍ يبزُّ يوليوس إطلاقاً، بعد موته.

فوق هذا الطابق، سيكون هناك إفريز فيه أربعة تماثيل، تمثل، بحسب فاساري، موسى والقديس بولس والحياة الفعلية والحياة التأملية. وفوق هذا، سيكون هناك «ملاكان يسندان نعشاً: أحدهما سيكون مبتسماً، كما لو أن روح البابا قد استُقبِلت بين الأرواح المباركة، والملاك الآخر منتحباً، كما لو أنه حزين أن العالم قد حُرِم من رجل كهذا».

أُريد للضريح أن يكون مبنىً مستقلاً في الكنيسة، فيه غرفة داخلية، تحوي قبر البابا الرخاميِ الفعلي. أكَّد كونديفي أنه سيكون هناك أكثر من أربعين تمثالاً إجمالاً، إضافة إلى المنحوتات البرونزية البارزة التي تمثل أفعال البابا العظيمة (معظم هذه لم تُنجز بعد، لكن ثمة خطط لها بلا ريب). ها هو تمجيد مدهش حقاً لرجل كان في السلطة لمدة ستة عشر شهراً، ولحد الآن، باستثناء التغلب على جزيري بورجا، حقق القليل. إلا أنه من البداية، لم يكن هذا نصباً ليوليوس فحسب، بل لمايكل انجلو أيضاً. كتب مايكل انجلو لاحقاً إلى جوليانو دا سانغالو، لو أن النصب نُفِّذ، «أنا على يقين... لن يكون له قرين في كل العالم»[1].

تم الاتفاق على المخطط بحلول نهاية نيسان، والفنان وراعيه - على ما يبدو - يحثّان بعضهما على الفخامة.

ليس هناك رواية معاصرة موثَّقة عن عملية التصميم والتكليف، لكن تتوفر دلائل أن مايكل انجلو كان ناجحاً - ليس للمرة الأخيرة - في إقناع راعٍ بمخطط فاحش الكلفة

(١) لا بدَّ وأن مايكل انجلو كان مدركاً لوصف بليني الأكبر في كتابه «التاريخ الطبيعي» لضريح هاليكارناسوس. كان، بحسب بليني، نحت اسمى من كل شيء فجعله واحداً من العجائب السبعة في العالم القديم. أنجز النصب فنانون نحتوه كما لو أنه راعيتهم، أرملة ماوسولوس، قد ماتت، «لأنهم اعتقدوا أنه سيكون نصباً لمجدهم وفنهم». (ضريح هاليكارناسوس هو قبر ماوسولوس، حاكم كاريا، تقع في الجنوب الغربي من آسيا الصغرى - تركيا حالياً. شُيِّد في العاصمة، هاليكارناسوس، بين سنتي ٣٥٣ و ٣٥١ قبل الميلاد على يد أخته وأرملته، آرتيميزيا الثانية. صمَّم المبنى المعماريون الأغريق بيثيوس وساتيروس. النحاتون الذين زيَّنوا المبنى بالنصب كانوا أربعة فنانين أغريق وهم؛ سكوباس وبرياكسيس وليوكاريس وتيموثيوس. الموسوعة البريطانية - المترجم)

حد الهوس بالعظمة. رسوماته من أجل المشروع، بعض منها[1] نجا، كان لها أن تكون جميلة بشكل مغرٍ. الصورة المتخيلة للنصب - التي قُدِّر لها أن تكون أحد عجائب العالم لو أنها أُنجِزت - لا بدَّ وأنها كانت ساحرة بشكل هائل بالنسبة إلى رجل مثل يوليوس الثاني، المحب للنحت والرجل الذي يتمتع بأنا هائلة.



الشكل ٢: على غرار مايكل انجلو (؟)، تصميم لضريح البابا يوليوس الثاني، ١٥٠٥ تقريباً - (؟).

بطبيعة الحال، طُرِح السؤال عن موقع هذا النصب الضخم؛ ربما يتطلب فضاءً أكثر مما هو متوفر حالياً في الكنيسة الرومانية. اعتماداً على نسخة كونديفي، كان حل مايكل انجلو أن مذبح القديس بطرس الجديد - بدأ العمل به قبل نصف قرن على يد البابا نيكولاس

(١) انقسم العلماء بشأن صاحب معظم دراسات تصميم الضريح، وتواريخ وضعها. المشروع الأول هو الأقل توثيقاً من سلسلة الخطط التي أنجزها مايكل انجلو لضريح يوليوس طوال السنين؛ لأنه لم ينجُ أي عقد معاصر للمشروع، وهناك خلاف على نسبة وتاريخ الرسمات الناجية. مصدر المعلومات الرئيس عن مظهر العمل جاء من توصيفات كونديفي وفاساري التي كُتِبت بعد عقود من الزمن.

الخامس ولم يُبنَ منه أكثر من طابق الأساس - يجب أن يُنجز «سأله البابا »ما كلفة ذلك؟» فردَّ مايكل انجلو «مائة ألف كراون». فقال يوليوس «لتكن مائتي ألف». ربما لم تكن هذه القصة مبالغاً بها كثيراً؛ لأنه في الثامن والعشرين من نيسان، كتب فرانجيسكو آليدوسي، وزير مالية البابا، إلى مصرفي وسياسي فلورنسي اسمه آلامانو سالفياتي[1] قائلًا إنه سيرسل إليه رسالة اعتماد تحت اسم مايكل انجلو بمبلغ ألف دوكاتي. تتعلّق الرسالة باتفاق بين البابا ومايكل انجلو، اتفاق كان قداسته «سعيداً ومطمئناً» بشأنه.

مع هذا التعهد الذي مفاده أن موارد الخزانة البابوية تسانده هو وأفكاره المكلّفة للغاية، غادر مايكل انجلو لكي يستخرج الرخام من المقلع.

*

جلبت السنوات الخمس الماضية معها نجاحاً بعد نجاح - «البيتا» و «ديفيد» ورسم معركة كاشينا التمهيدي والآن هذا التكليف المثير لضريح البابا، المشروع النحتي الأعظم منذ سقوط الإمبراطورية الرومانية. في هذه اللحظة، خطر لمايكل انجلو التصور الأكثر طموحاً في مجمل حياته الفنية.

في أحد الأيام، حين كان في أعالي الجبال، المشرفة على مدينة كارارا، وهو ينظر إلى القمم والوديان في الأسفل والبحر المتوسط وراءها «تبلورت لديه أمنية أن ينجز نصباً ضخماً، يراه البحارة عن بعد». بكلمات أخرى، أراد أن ينحت هيأة بشرية على قسم من الجبل. على الرغم من أنه ليس هناك وصف للمشروع، يخمن المرء أن مايكل انجلو كان يفكر بجسد رجل عارٍ.

حلم اليقظة هذا ألهمته إياه «كمية الحجر المتوفرة التي يمكن نحتها على نحو ملائم»، وبالرغبة في محاكاة - لئلا نقول التفوّق على - الإغريق والرومان القدماء، الذين أنجزوا تماثيلَ هائلة عدّة، كما أدرك من قراءته للمؤرخ بليني. لن يتحمل راعٍ كلفة العمل، وليس من المحتمل أن يريده أحد - حتى البحارة الذين سينالون مَعلماً قد يكون نافعاً بكلفة مذهلة. كان العمل غير عملي بالنظر لمستوى العمل والتكنولوجيا المتوفرة. حتى مع الآلات القوية الحديثة، نحت جبل كهذا عملية عسيرة وطويلة. لم يكتمل بعد النصب التذكاري للمحارب الأمريكي الأصلي «الجواد المجنون، Crazy Horse» الذي بدأ العمل به في بلاك هيلز في داكوتا سنة ١٩٤٨

---

(١) دور آلامانو سالفياتي في هذا الأمر يثير الدهشة. آل سالفياتي عائلة ثرية وقوية، لعبت دوراً في تنصيب بيرو سوديريني حاملَ لواء، لكنها فقدت الثقة بسياساته الشعبوية بعد وقت وجيز، وانضمت للمعارضة مع عائلة مديجي. كان ابن عم آلامانو متزوجاً من لوكريتسيا، ابنة لورنزو الرائع الأولى. وعليه، يكون صهر الكاردينال جيوفاني دي مديجي، الذي سرعان ما سيصبح ساعد البابا الأيمن. ثمة إشارة هنا أن سالفياتي كان له دور.

على أي حـال، كان مايكل انجلو يتخلى عن أحلامه على مضض بشـكل غريب. كتاب «حياة» لكونديفي يصر «كان من المؤكد أنه سينجزه لو توفر له الوقت الكافي»، مقتبساً على ما يبدو كلمات مايكل انجلو على نحو مباشر. ثم، يضيف كونديفي وهو ينزلق نحو ضمير المتكلم «سمعته مرة يتذمر من هذا». بعد عقد آخر، كرَّر مايكل انجلو على مشارف التسعين من العمر، الندم نفسه إلى حد كبير على مسامع كالكاني «كان ذلك جنوناً تملَّكني، لكنني لو كنت على يقين من أنني سأعيش أربع مرات أطول مما عشت، لنفَّذته»، هذا التقدير العرضي يجعل المدة الضرورية لإكمال العمل المنحوت على الجبل تبلغ أكثر من ٣٠٠ سنة.

مـن المغـري أن يتأمل المـرء لِمَ وجد هذه الفكرة عسيرة عـلى التخلي عنهـا، حتى إنها لا تزال تملأه بالحزن بعد نصف قرن من الزمن. لا بدَّ وأن السـبب أن الجبل غير المشـغول كان رمزاً لأمرين. مثَّل جميع الخطط الطموحة ومن بينها ضريح يوليوس نفسه، والتي لم تكتمل إطلاقاً أو اكتملت بطريقة مصغَّرة فقط. وربما مثَّل النصب الهائل في كارارا مشروعاً اعتمد على فكرته هو فحسب، وليس عملاً ينجز بدفع من راعٍ متنفِّذ، «سيد كبير» مزهوّ ما. رغبة مايكل انجلو الملحَّة بالسـيطرة على كل جانب من العملية الإبداعية، هي أحد السمات التي تجعله يبدو حداثوياً. في آخر المطاف، كان سينجز أعمالاً مهمة؛ لأنه أراد أن يفعل ذلك، من أجل ناس أحبَّهم. على أي حال، كانت الأعمال على الورق، وليس منحوتة على جبال ألب أبوان.

سـاد صراع أنـا مايكل انجلـو وإرادته مع رعاتـه معظم حياته، وكان هـذا الصراع على وشـك أن يبـدأ مع البابـا يوليوس. أقام مايـكل انجلو في الجبال طويلاً - ثمانية أشـهر، من ضمنهـا رحلـة عودة إلى فلورنسـا - وغـاب حقاً لمدة طويلـة؛ لأن انتباه يوليـوس قد تحوَّل إلى مـشروع مكلـف آخر في غيابه، مشروع اقترحه رجل طموح وواسـع الخيال مثل مايكل انجلو نفسه؛ المعماري دوناتو برامانتي.

إجمـالاً، تلقّى بابوات عصر النهضـة تقييماً نقدياً من الأجيال اللاحقة. الغرور والدنيوية والمحسـوبية والفسـاد والجشـع والشـهوة، كانت من بين التهم التي غالباً مـا تُلقى عليهم. صحيح أن شـخصية يوليوس الثاني كانت أقل من طاهرة. وضع البابوية على شـفا الحرب وعـزم على اسـتعادة مقاطعة الـدول البابوية [1] في إيطاليا الوسـطى، مثيراً الدهشـة بقيادته

(١) كانـت الـدول البابوية منطقة في إيطاليا الوسـطى، التي سـيطر عليها فيما مضى أباطرة بيزنطـة الذين قدَّمهم إلى البابـوات بيبـين، والد شـارلمان، في القرن الثامـن. ضمَّت معظم مناطق إيطاليـا الحديثة من لاتسـيو وإميليا رومانيا وماركي. قلما كان من اليسـير عملياً السيطرة على المنطقة المتباينة، التي تحيط بها جبال آبينين، ولم يكن من الواضح إذا كان البابوات قد حكموا نيابة عن الإمبراطور أو باسمهم شخصياً. بطبيعة الحال، استدام الحكم الفعلي عبر تحالفات متغيرة باستمرار بين دول المدن والأرستقراطيين المحليين.



الشكل ٣: رفائيل، البابا يوليوس الثاني، منتصف سنة ١٥١١.

جيوشه بنفسه وهو يقترب من سنته السبعين. كان يوليوس سيئ الصيت بسبب غضبه المتهور. كان يُخرج الخدم الذين أزعجوه، بالضربات؛ والسفراء الذين أدلوا بتعليقات غير مرحب بها، قد يعاملون بسيل من الإهانات والقدح، مثير للقلق. هذا هو الجانب الذي سرعان ما سيكتشفه مايكل انجلو.

لكي يكون المرء منصفاً مع البابا يوليوس، لم تحفِّزه إجمالاً الأنانية وموجات المشاعر العنيفة على أي حال. في بعض الجوانب، كان حبراً أعظم حي الضمير أكثر من سابقيه أو لاحقيه المباشرين. على سبيل المثال، كان ميله لإعطاء مناصب مربحة في الكنيسة لأقاربه، أقل من الاكساندر السادس أو عمه سكستوس الرابع (الذي منح يوليوس نفسه منصب كاردينال بسلوك ينمّ عن محسوبية مخزية).

حين غيَّر رأيه بشأن تكليف الضريح، مُهمِّشاً أو على الأقل مؤجلاً الخطة، ربما نبع سلوكه من أسباب تتعلق بالضمير. كانت هناك استخدامات للأموال المتوفرة ملحَّة أكثر من نصب شخصي له، مكلِّف على نحو هائل. بدلاً من العبث بنسيج كنيسة القديس بطرس لكي تتلاءم مع العمل، كان من المرغوب به - والموقف المسؤول - أكثر على نحو واضح تكريس الأموال والطاقة للكنيسة نفسها.

كانت كنيسة القديس بطرس قد بلغ عمرها ١٢٠٠ سنة ويحدِق بها خطر السقوط. شيِّدت في الأصل إبّان حكم الإمبراطور قسطنطين على موقع منحدِر غير ملائم، حيث كانت مقبرة رومانية يعتقد أن القديس بطرس نفسه قد دُفِن فيها. لمدة طويلة، كانت حالة البنيان مثيرة للقلق: فالجدران مائلة عن موقعها الصحيح. اقتُرِحت خطط إصلاح وإعادة بناء متنوعة طوال السنين، واحدة منها كانت لمبنى المرتِّلين حيث كان يُفترض أن يوضع قبر يوليوس الذي صمَّمه مايكل انجلو.

اتَّخذ يوليوس بإقدام القرار الذي تردَّد البابوات عن اتِّخاذه. سيعاد بناء كنيسة القديس بطرس، الكنيسة الأكثر توقيراً في العالم المسيحي. حاول كونديفي بصلافة أن يجعل من مايكل انجلو السبب الأول وراء هذا الحلم الأفخم من بين أحلام عصر النهضة المعمارية الفخمة. ربما كان الحال على ما ذكر، لكن المحصلة ستحبط طموحات مايكل انجلو، وتعرقل مسار حياته المهنية على مدى سنوات متواصلة.

ما حدث، كما يُقال، إن البابا أرسل معماريَّيه جوليانو دا سانغالو وبرامانتي معاً لكي يلقيا نظرة على مبنى المرتِّلين غير المكتمل حيث سيوضع ضريحه. فكرة قادت إلى أخرى أكبر، كما هي الحال عادة مع العمارة، وعليه، في آخر المطاف «بلور البابا أمنية أن تُبنى الكنيسة

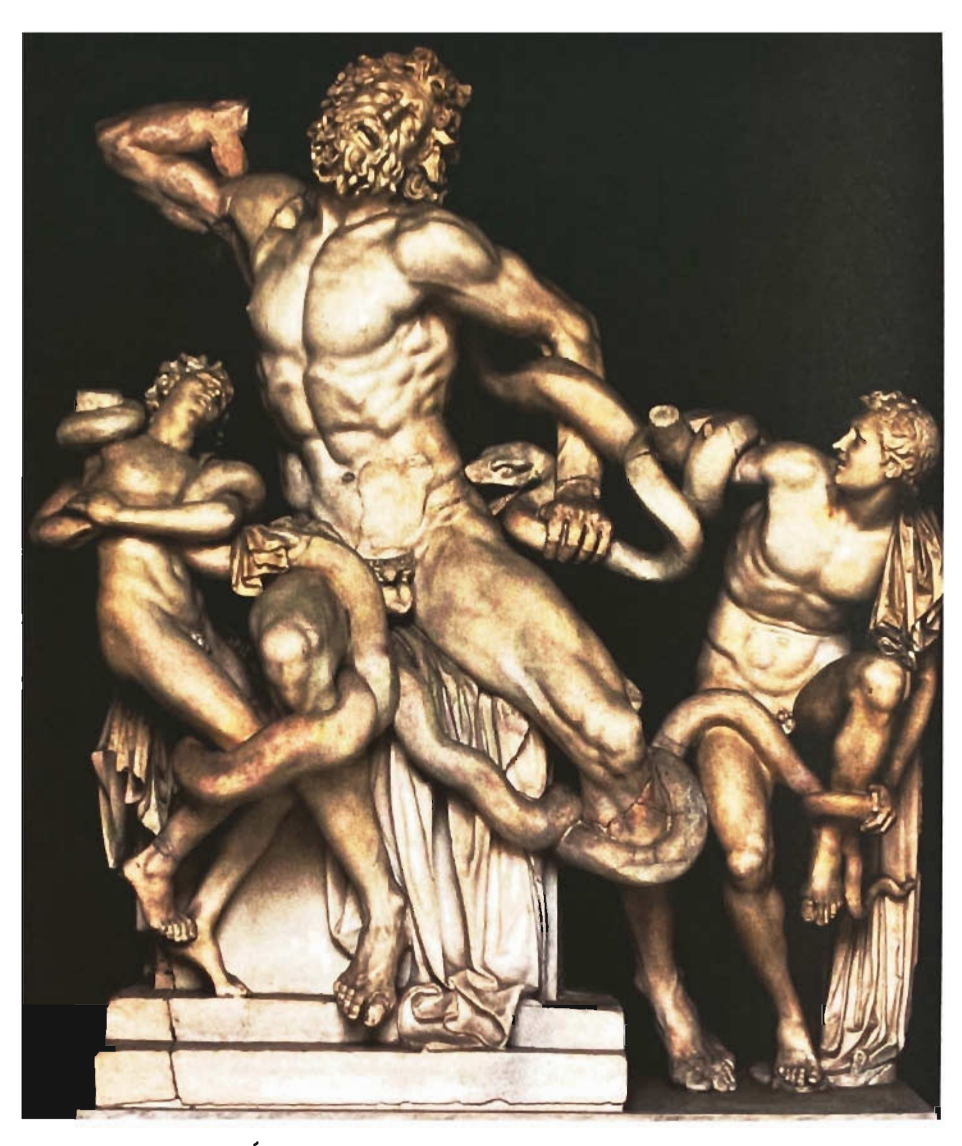
بمجملها مجدداً». تم وضع المقترحات، و «قُبِل مقترح برامانتي، لكونه أكثر جمالاً ودقة من الآخرين». سترتفع كنيسة القديس بطرس، بحسب تصميم برامانتي، مجددا بوصفها مبنىً كلاسيكياً واسعاً وفخماً للغاية، ومزوَّداً بقبّة.

هكذا كان الموقف حين عاد مايكل انجلو إلى روما بعد ثمانية أشهر على انطلاقه إلى جبال الرخام. عاد في نهاية السنة، منتظراً بقلقٍ وصول حجره إلى ريبا، ميناء روما النهري على التيبر، بعد رحلة طويلة ومعقدة من المقالع. على أي حال، قبل أن يصل الحجر، حصل اكتشاف أثري هو الأكثر إثارة في العصر - في كل عصر حقاً - أمام ناظري مايكل انجلو. في الرابع عشر من كانون الثاني سنة ١٥٠٦، في كرمة يملكها فيليجي دي فريدي بالقرب من كنيسة سانتا ماريا ماغيوري - أي في الديسابيتاتو، حيّ في روما القديمة مكرّس للزراعة - تم اكتشاف بعض التماثيل الجميلة تحت الأرض. أُبلِغ البابا على الفور، فبعث أيضاً رسولاً لكي يخبر جوليانو دا سانغالو لكي يعود ويلقي نظرة.

ما تبع ذلك وصفه بعد عدة سنين فرانجيسكو، ابن جوليانو، الذي كان حينها في الحادية عشرة «بما أن مايكل انجلو بوناروتي كان دائماً متواجداً في منزلنا؛ لأن أبي أرسل بطلبه، ومنحه تكليف ضريح البابا»، اقترح سانغالو على مايكل انجلو أن يرافقهم أيضاً، فذهب ثلاثتهم لكي يتفحَّصوا الاكتشاف الجديد. نزل فرانجيسكو الشاب في الحفرة، عندئذ أعلن سانغالو من الواضح أنه الـ «لاكوان»، التحفة العظيمة من النحت الكلاسيكي التي تمثِّل قساً من طروادة وولديه وقد خنقتهم الأفاعي المرسلة بوصفه عذابًا إلهيًا.

كما أدرك سانغالو من فوره، أن هذا عمل وصفه ومدحه بليني في كتابه «التاريخ الطبيعي»، مصدر عصر النهضة للمعلومات الأساس عن الفن القديم. لا بدَّ وأن إعادة ظهور تلك الشخوص القوية العارية المقيَّدة قد جاء في الوقت الملائم على ما يبدو، تماماً عندما كان مايكل انجلو يحضِّر لكي ينحت «سجناءه» للضريح. في ذلك اليوم، بحسب فرانجيسكو دا سانغالو، عاد أبوه ومايكل انجو على ظهر جواديهما وهما يتحدثان على نحو متواصل عن الآثار الكلاسيكية، واستمر حديثهما في أثناء العشاء وإلى المساء.

في الحادي والثلاثين من كانون الثاني سنة ١٥٠٦، كتب مايكل انجلو إلى أبيه في فلورنسا، متذمراً من بعض المشاكل التي كان يواجهها في شحن حجره الرخامي من كارارا. وصلت شحنة أحد الزوارق، ثم ارتفع منسوب المياه فجأة، مغرقاً كل شيء. في الوقت نفسه، أضاف بتفاؤل «أقدِّمُ وعوداً للبابا وأبقيه في حالة ترقُّب لطيفة لئلا يغضب عليَّ».



الشكل ٤ : لاوكوون وولديه، سنة ٢٥ قبل الميلاد تقريباً.

كان المشروع جاهزاً ليمضي قدماً. بدأ مايكل انجلو بترتيب منزل وورشة نحت على الجانب الآخر من الساحة من كنيسة القديس بطرس نفسها، خلف كنيسة سانتا كاتَرينا، وابتاع «أسرَّة وأثاثاً» وجنَّد البنائين - سكاربيليني - لكي يعملوا على الهيكل المعماري للضريح، الذي كما رأينا، نُصب على بناية صغيرة. تلك كانت هي المرة الأولى التي كان بها مايكل انجلو هو المسؤول، مالياً وعملياً، عن عملية ضخمة.

ربما سبَّبت له العملية القلق. في البدء، بدا كل شيء يسير على نحو حسن. غالباً ما ذهب يوليوس إلى بيت مايكل انجلو لكي «يتحاور معه عن الضريح وشؤون أخرى كما لو أنهما أخَوان»، لجعل الوصول إلى الورشة أسهل، بحسب كونديفي، رتّب البابا لإقامة معبر معلَّق من الممر المرتفع بين الفاتيكان وكاستيل سانت آنجلو إلى غرفة مايكل انجلو «والذي يمكِّنه من الذهاب إلى هناك سراً». قد يكون هذا صحيحاً: هناك سجل لدفعة مالية قد تشير إلى ممر مرتفع كهذا.

في غضون بضعة شهور، على أي حال، ظهرت دلائل على أن الضريح لم يعد انشغال البابا الأكثر إلحاحاً. في مجمل الأحوال، حتى مع تقديرات التقدم التي تبعث الأمل، ستمرُّ سنوات عدّة قبل أن تكون الكنيسة جاهزة من أجل نصب الضريح[1]. بوسع الكنيسة الانتظار. اقتُرح أن ينفِّذ مايكل انجلو مهمة مختلفة بحاجة للإنجاز: إعادة رسم سقف مكان تعبد البابا الرسمي، الذي شيَّده عم يوليوس، سكستوس الرابع، وعليه سمِّي بكنيسة السيستين. مع اتضاح ما كان يحدث، غلب الانفعال على مايكل انجلو.

كان رد فعله أن يزعج البابا من أجل أموال إضافية للضريح. وهي أموال في الواقع لم يكن بحاجة إليها في تلك المرحلة. دُفِع له ٥٠٠ دوكاتي إضافي في كانون الثاني، مما جعل مجمل أجوره لقاء الضريح تصل إلى ١٦٠٠ دوكاتي و٦٠ فلورينا فلورنسياً. حقيقة إيداعه ٦٠٠ دوكاتي في حسابه الشخصي في فلورنسا كانت بالكاد خطأ البابا. ولم تكن هذه لحظة ملائمة للمطالبة بالمزيد من المال. إضافة إلى إطلاق عملية بناء ضخمة جديدة في كنيسة القديس بطرس، كانت هناك حملة عسكرية كبرى متوقعة: لم يمر وقت طويل، حتى سار يوليوس شمالاً واستعاد المقاطعات البابوية السابقة في إيطاليا الوسطى - عملية أكثر تكلفة بكثير حتى من ضريحه. على نحو متوقع، فقد يوليوس أعصابه حين واجه طلبات بالمال أكثر من مايكل انجلو.

في الحادي عشر من نيسان، يوم السبت المقدس، سمع مايكل انجلو يوليوس وهو يتحدث مع صائغ على مائدة العشاء - وهو أحد الفنانين والحرفيين الذين يسعون وراء

(١) كما تبينَّ، مضى قرن ونصف قبل أن يكتمل خارج الكنيسة الجديدة وداخلها كلية.

تكليف من البابا. بعد أن صرف يوليوس الرجل، علّق بأنه لا يريد أن ينفق بنساً آخر على أحجار صغيرة - ولا كبيرة أيضاً. أصاب مايكل انجلو الذعر بعد أن سمع هذا (تقصَّد يوليوس ذلك ربما)، إلا أنه طلب من البابا على الرغم من ذلك المزيد من المال من أجل الضريح. قيل له أن يأتي يوم الاثنين. وهذا ما فعل، لكن لم يلتقِ البابا - مع أنه كان يعلم بأن مايكل انجلو كان ينتظر - ولا الثلاثاء ولا الأربعاء ولا الخميس. في يوم الجمعة، رفض خادم دخوله. أسقف لوكا، الذي شهد الحادثة، قال للسائس الذي فعل ذلك: «هل تعرف من هذا؟» فأجاب السائس «أعذرني، تلك كانت الأوامر»، حينها «غلب اليأس» على الفنان.

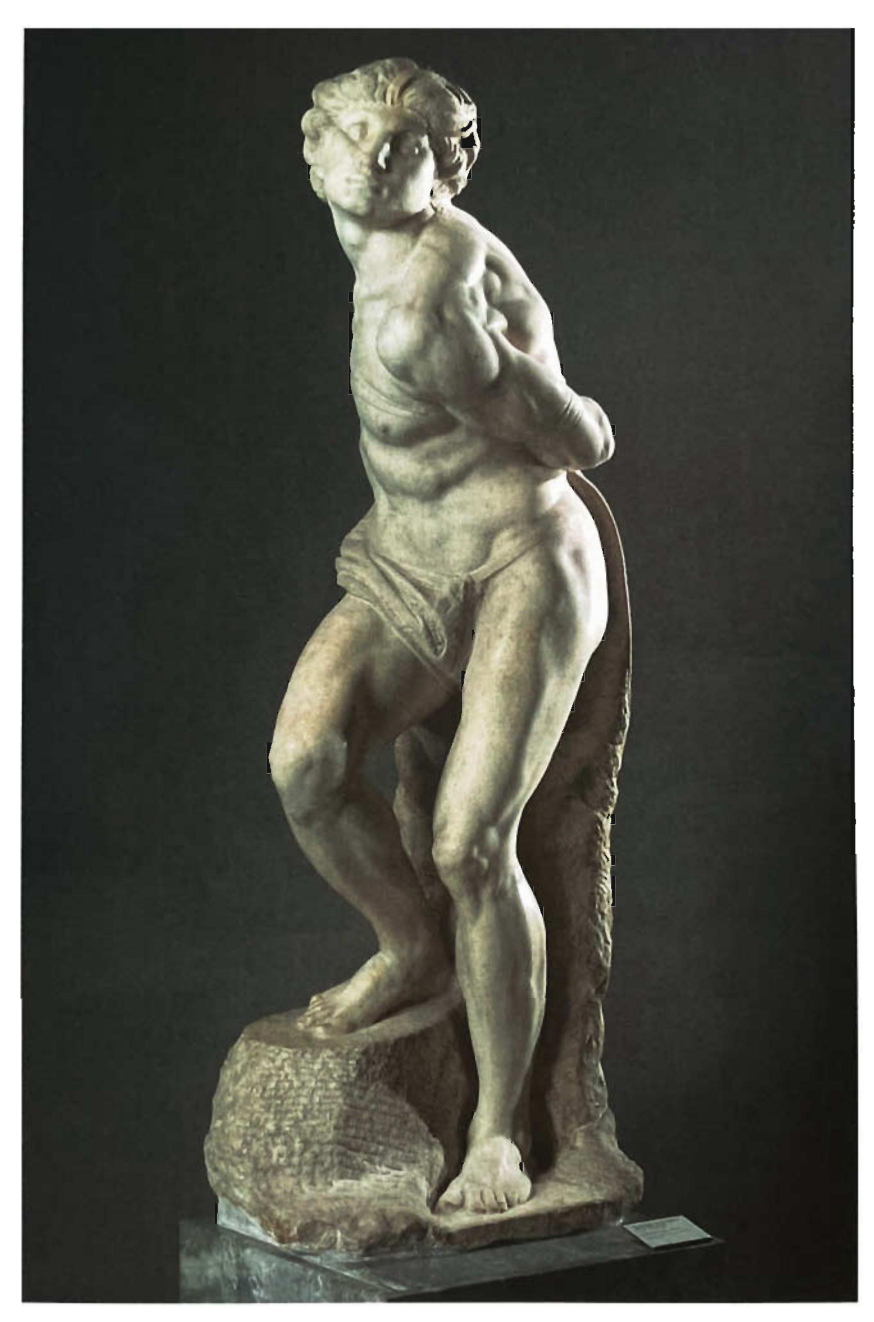
ذهب إلى بيته وكتب إلى البابا «الأب المبارك، طُرِدت من القصر اليوم بأمر من قداستك. وعليه، يجب عليَّ أن أبلغك أنه من الآن فصاعداً، إذا أردتني، فعليك أن تبحث عني في مكان آخر غير روما»، سحب أمواله من المصرف الروماني وعاد إلى ورشته، وأخبر مساعديه أن «يجدوا يهودياً ويبيعوا محتويات البيت»، ثم يلحقوا به إلى فلورنسا. ثم، ليس للمرة الأولى، ولا الأخيرة، يهرب مايكل انجلو حين تواجهه أزمة.

ربما في يوم السبت، الثامن عشر من نيسان - يوم وضع حجر الأساس لكنيسة القديس بطرس الجديدة بالذات - امتطى جواد بريد واتجه إلى بوغيبونسي، ضمن حدود فلورنسا وخارج الدول البابوية. بحسب كونديفي، هناك «استراح حيث شعر أنه في مكان آمن». دوَّن تيبيريو كالكاني تفصيلاً إضافياً أن مايكل انجلو المسن أخبره «غادرت قبل الفجر وامتطيت الجواد لعشرين ساعة».

وصف كونديفي ما حصل بعد ذلك: أرسل يوليوس خمسة فرسان وأمرهم بإعادة الفنان. إلا أنه كان قد خرج من المقاطعة البابوية في الوقت الذي لحقوا به، وهدَّد - مفترضاً أنه يعتمد على علاقته بحامل اللواء سوديريني - «إنهم إذا حاولوا أي شيء، سيعمل على قتلهم»، ولذا، جرَّبوا التوسل إليه لكي يعود، بدلاً من اللجوء للقوة.

لم ينجح ذلك أيضاً، ولذا، التمس الرجال منه أن يكتب رسالة على الأقل إلى البابا، يوضح فيها عجزهم عن إجباره على العودة. ثم طلبوا منه أن يقرأ رسالة من البابا نفسه، كانت تقول «عليه أن يعود فوراً إلى روما، تحت طائلة نقمته»، ردَّ مايكل انجلو بأنه لن يعود إطلاقاً، وأنه بعد أن عمل من أجل البابا بجدٍ، لا يستحق «أن يُطرد من حضوره مثل وغد»، إذا لم يُرد قداسته أن يستمر العمل على الضريح، فإنه انتهى من ذلك التكليف، ولا يريد تكليفاً آخر من البابا.

كان مايكل انجلو متعنِّتاً وغير هيَّاب. كان في الحقيقة متغطرساً على نحو يثير الدهشة في تحدي رغبات أمير عظيم على هذا المنوال. في الحقيقة، كانت هناك سوابق لسلوك فنان



الشكل ٥ : خادم متمرد، ١٥١٣ تقريباً - ١٥١٦.

بالطريقة نفسها، مثل إهمال ليوناردو لتكليف الحكومة الفلورنسية - لكن هناك معنى ضمنياً لكلمات مايكل انجلو وأفعاله لشيء آخر. كان يتصرف كما لو أن أحداً ما حميماً استخفَّ به، صديق عامله «مثل أخ». كانت الأخوَّة، بالنسبة إلى فلورنسي، من أعمق العلاقات، وهي عضوية في القبيلة الذكورية عينها. أوحى هذا أيضاً بأنه هو والبابا أقران؛ الدافع وراء هروب مايكل انجلو كان طرده من القصر، مثل تابع أو خادم. غير أنه بالنسبة إلى أي امرئ في عالم القرون الوسطى أو عصر النهضة، كان الفنان مجرد خادم بغض النظر عن حجم موهبته. تحدي مايكل انجلو ليوليوس الثاني غير حكيم إلى أقصى حد، لكنه ثوري.

ما إن غادر مايكل انجلو روما حتى بدأ باستلام دعوات من حلفائه هناك، يحثونه فيها على العودة. أخبره سانغالو أن البابا مستعد لكي ينسى ويصفح - على الرغم من غضبه من مغادرة مايكل انجلو المفاجئة وقليلة الاحترام. كان سيهيئ أموالاً أكثر، وينفِّذ كل ما اتَّفقا عليه. لكن الفنان أذعن لتنفيذ نصف الاتفاق. كان سيوافق على نحت الضريح، لكن في فلورنسا، غير أنه يرفض بإصرارٍ العودة إلى روما، إما لأنه كان خائفاً، أو لأن كبرياءه قد جُرِح.

وصلت رسائل أخرى، من ضمنها واحدة كتبها مصرفي مايكل انجلو في روما، جيوفاني بالدوجي[1]، صديق قديم ومستشار، يحثّه فيها على التحلّي بالحكمة. تقرير استثنائي آخر جاء من أستاذ بنّاءٍ اسمه بييترو روسيلي، صديق مخلص ومعجب متواضع بفن مايكل انجلو. روسيلي هذا كان ينجز بعض الرسمات للبابا وقدَّمها له حين كان يتناول طعام العشاء. بعد ذلك، أرسل يوليوس بطلب دوناتو برامانتي وقال له «سانغالو يذهب غداً إلى فلورنسا وسيعيد مايكل انجلو معه»، الجواب الذي قدّمه برامانتي على ذلك كشف كثيراً من الأمور: «الأب المقدس، من المؤكد أنه لن يعود؛ لأنني مقرَّب من مايكل انجلو، وأخبرني أنه لن يتولى العمل في الكنيسة (السيستين - المترجم)، مع أنك أصررّت على إعطائه المهمة، لكنه سيهتم بأمر الضريح وليس الرسم».

ثم أضاف برامانتي تأويله الخاص لإحجام مايكل انجلو عن تولي الرسم «أعتقد أنه يفتقر للشجاعة على فعل ذلك؛ لأنه لم ينجز العديد من الشخوص، ولا سيما حين تكون الشخوص في الأعلى ومختزلة، وهذا شيء مختلف عن الرسم على الأرض»، أكَّد البابا بكل دماثة، ثقته بأن مايكل انجلو سيعود إلى روما.

---

(١) كان شريكه ياكوبو غالي، الذي توفي قبل سنة (والذي لو كان حياً لحال دون وقوع هذا الشجار الكارثي).

ربما كان مايكل انجلو خائفاً حقاً مما قد ينجم عن التصدي لما سيكون العمل الأعظم والأكثر شهرة من بين جميع أعماله. في النحت، شعر بالطمأنينة على أرضه. نحت مسبقاً نصباً رخامية مذهلة. في الرسم، أنجز أعمالاً قليلة، وأكمل أعمالاً أقل منذ أن كان صانعاً. جدارية مايكل انجلو «معركة كاشينا» التي كانت لا تزال قيد الإنجاز، تبدو وكأنها فتحٌ، لكن رسم سقف كان أمراً مختلفاً للغاية، ينطوي على مشاكل اختزال معقدة، كما أشار برامانتي بحنكة. لا أحد في الذاكرة الحية، حاول أن يرسم سقفاً مقوساً بحجم كهذا: كان مشروعاً محفوفاً بتحديات من كل نوع - عملية وتقنية وإنشائية. ربما دُفِع مايكل انجلو ليقلق؛ لأنه تعرض للضغط لكي يحاول أمراً كان غير واثق من قدرته على الإتيان به[1].

عند هذا الحد، استقر الأمر في أثناء الصيف وأوائل الخريف من سنة ١٥٠٦. على نحو غريب، وربما للمرة الأولى في التاريخ، سبَّبت نوبة مزاج فني حادثة دبلوماسية. في فلورنسا، رفض مايكل انجلو بثبات العودة إلى خدمة البابا في روما، فمارس يوليوس ضغطاً على الحكومة الفلورنسية لكي تجبره على العودة. بدافع من يأسه، فكَّر مايكل انجلو جدياً بالهروب إلى القسطنطينية والعمل عند السلطان العثماني بايزيد الثاني، الذي طلب مهندساً إيطالياً لكي يصمِّم جسراً على القرن الذهبي (نهر في إسطنبول - المترجم). قبل بضع سنوات، أنجز ليوناردو رسومات عمل لهيكل ضخم مدعَّم من طرفيه. على نحو مميَّز، ظن مايكل انجلو أن بوسعه أن ينافس هذا التصور ويتولى أمر مخطط هندسة مدنية بحجم مخيف، بطبيعتها مثل النحت الهائل في كارارا. أقنع تاجر فلورنسي اسمه توماسو دا تولفو، مايكل انجلو بالعدول عن الانتقال إلى الإمبراطورية العثمانية. أوضح أن السلطان العثماني تبنّى آراءً إسلامية صارمة بشأن رسم الشخوص، التي كان يشمئز منها، مما يجعل ذلك أي عمل من أجله، باستثناء العمارة، لا نقاش فيه. دوَّن تيبيريو كالكاني إلى جانب هذه الفقرة في كتاب كونديفي، الكلمات «كان هذا صحيحاً، وأخبرني أنه قد سبق له وأن أنجز أنموذجاً».

ثمة تلميح بأن مايكل انجلو كان في وضع مهتاج للغاية في حكاية ترِد في مخطوطة أنانيمو ماغليابيكيانو، التي وثَّقت الصدامات اللفظية الشريرة مع ليوناردو. على ما يبدو، حصل

---

(١) أضاف ملاحظة سوداوية لرسالته إلى جوليانو دا سانغالو. منعه من الحضور أمام البابا على نحو مهين لم يكن السبب الوحيد وراء مغادرته. «هناك أمر آخر إضافي، لا أريد أن أكتب عنه - يكفي أن لدي سبب يدفعني لأفكر، لو أنني بقيت في روما، لبُنِيَ قبري قبل قبر البابا»، لم يتحدث أبداً عن ماهية هذا التهديد الآخر الغامض، لم يذكر الأمر ثانية على الإطلاق، حقاً. من المحتمل، على سبيل المثال، مع قدرته على الإيذاء بالكلمات، أصبح له أعداء خطرين من بين الفنانين المنافسين في روما. إلا أنه من الأكثر احتمالاً أن تلك كانت طريقة درامية ليقول: إذا تحتم عليه أن يرسم السقف، ظن أن ذلك سيقتله.

مايـكل انجلـو على جثـة أحد أفراد عائلة كورسـيني المتنفـذة وشرَّحها. كان آل كورسـيني غاضبين لسـبب مفهوم، واشـتكوا عند حامل اللواء، الذي سخر من ذلك «معتقداً أنه فعل ذلك لكي يضيف لفنه». كان هناك بعض وفيات من عائلة كورسـيني أيام كان سـوديريني حامل اللواء، لكنْ اثنان منها تنطبق عليهما المواصفات وهما، جيوفانفرانجيسكو كورسيني الذي توفي في السادس من حزيران، وسيباستيانو الذي توفي في الخامس من آب سن ١٥٠٦. دوَّن أنانيمـو، تقريباً بشـكل عـرضي، أن هذا حدث حين «حُظِر مايـكل انجلو جراء إراقته دماء فرد من آل ليبي» بكلمة أخرى، كان متورطاً في شـجار عنيف، وحُرِم من الدخول إلى حي الضحية.

مضت أشهر، ورئيس الجمهورية الفلورنسية - حامل اللواء سوديريني - يحاول استمالة مايكل انجلو وتوسله وترهيبه لكي يعود إلى روما. «خَبِرْتَ البابا وجربته على نحو لا يجرؤ عليه حتى ملك فرنسـا، ولذا، لم يعد ينتظر ليُسـأل. لا نريد أن نخوض حرباً معه بسـببك، ونعرِّض دولتنا للخطر، وعليه، استعد للعودة»[1].

حتـى يوليـوس الثـاني، الرجـل الغضوب على نحو سـيئ الصيـت، كان متفهماً بشـكل مفاجـئ للمسـألة برمتهـا. في آخر المطاف، استسـلم مايـكل انجلو ووافق عـلى العودة إلى خدمة البابا في أيلول. بحلول هذا الوقت، لم يكن يوليوس في روما على أي حال. حتى نهاية آب، خضعت رقعة شـطرنج السياسـة الإيطالية لتحول جراء حركـة مفاجئة، وهو هجوم واسع النطاق وكاسح إلى الشمال من روما، لم يقده مجرد أسقف، بل البابا نفسه. كانت النية اسـتعادة بولونيا، التـي حكمتها فعلياً عائلة بينتفوليو، لتعود للسـيطرة البابوية، التي كانت المدينة تعود إليها - مثلما رأت روما على الأقل.

في المرة الأولى التي انطلق فيها مايكل انجلو لكي يلتقي البابا في أثناء تقدمه، قطع جزءاً مـن الطريـق، ثـم عاد إلى فلورنسـا، إما بسـبب الفوضى التـي نجمت عن الحـرب، أو لأن أعصابه قد خانته في الحقيقة. لم يتصالح مع يوليوس أخيراً، إلا مع حلول نهاية السنة، وكان البابا حينها قد احتل بولونيا وأقام بلاطه فيها.

في الحـادي عـشر من تشرين الثاني، حُمِل يوليوس ظافراً عبر بولونيا مثل سـميِّه يوليوس قيـصر، إلى كنيسـة بيترونيـو، لكـي يقدم الشـكر على هـذا النصر. بعـد عشرة أيام، أرسـل

---

(١) في تلك الأثناء، ربما استمر مايكل انجلو بالعمل على مشاريع متنوعة، من ضمنها النحت البارز دوني توندو ونصب القديس متي الذي لن يكتمل أبداً، وهو الوحيد الذي بدأ به من بين الرسل الاثني عشر الذي نحته من أجل الكنيسة.

الكاردينال آليْدوسي، رجل يوليوس الأول في الأعمال، إلى الحكومة الفلورنسية طلباً حازماً لكي تُرسل مايكل انجلو حالاً؛ لأن البابا بحاجة له بشكل عاجل لكي ينجز عملاً مهماً. بشكل مذهل للغاية، أجاب الفلورنسيون بتوصية عن كيفية التعامل مع هذا الشاب الرائع والصعب المراس: «يميل إلى أنه سيفعل أي شيء، إذا ما طُلِب منه ذلك بلطف. من الضروري أن نريه الحب ونؤثره»، بكلمة أخرى، الدرس الذي تعلمه سوديريني (وميكيافيلي أيضاً) كان من الضروري أن يُعامل هذا الفنان بوصفه قريناً، بوصفه رجلاً مهذباً - وليس بوصفه خادماً.

ثم ظهر مايكل انجلو أخيراً. إذلال كان سيشعر به بعد عقدين تقريباً، تذمر منه في رسالة في سنة ١٥٢٣ «أُجبِرت على الذهاب إلى هناك والحبل حول رقبتي، لكي أطلب عفوه»، طبقاً للرواية التي سردها على كونديفي، يبدو أن مايكل انجلو لا يزال بعيداً عن التوبة الناجزة. ما إن وصل إلى الساحة العامة في بولونيا، في طريقه لكي يسمع القداس في كنيسة سان بيترونيو، حتى صادف بعض سائسي البابا الذين أخذوه إلى يوليوس، الذي كان في قصر مجاور.

حين رأى مايكل انجلو «التفت البابا إليه بنظرة غضب "كان يُفترض بك أن تأتي لكي تجدنا، إلا أنك انتظرتنا حتى نأتي لكي نجدك"». على أي حال، بغض النظر عن التعبير الغاضب، يبدو هذا مثل مزحة أكثر منه تهديداً: هو، البابا، وجب عليه أن يسافر شمالاً قبل أن يواجه مايكل انجلو، بدلاً من أن يعود النحات إلى جنوب روما كما طُلِب منه. كان جواب مايكل انجلو أقل من اعتذار ناجز. جثا، طالباً الصفح، لكنه أوضح أنه تصرف بدافع الغضب لكونه طُرِد على نحو مخزٍ.

بدا الحال وكأنه لا يزال يلقي باللوم على يوليوس، لكن الحبر صبَّ غضبه على «أسقف معين» أرسله الكاردينال الفلورنسي، سوديريني، شقيق حامل اللواء، لكي يهيئ الأجواء لهذا الاجتماع. حاول رجل البلاط أن يوضح أن الرسامين جهلة بشؤون خارج فنهم، فانفجر يوليوس جراء هذا «أنت تسيء إليه، وليس نحن. أنت هو الجاهل والتعيس والبائس. أغرب عن ناظري، وحظاً سيئاً لك». على الأقل، اختار مايكل انجلو أن يتذكر هذه اللحظة الحرجة، كإذلال لشخص آخر ومجاملة مضمرة له، هو الفنان.

أُعطِي الفنان الآن مهمة أخرى غير مرحَّب بها: إنجاز نصب برونزي ليوليوس تخليداً لفتح البابا لبولونيا. أراد أن يكتمل هذا العمل على وجه السرعة؛ وفي أفضل الأحوال، كان مايكل انجلو يميل على نحو مزمن إلى الاستهانة بالوقت الذي يتطلبه التكليف. اتَّضح هذا

في تفاصيل كوميدية ضخمة في الرسائل التي أرسلها من بولونيا حين كان منشغلاً بنصبه البرونزي الثاني: تمثال من تسعة أقدام ليوليوس الثاني جالساً، قُصِد منه أن يصيب مواطني المدينة بالخوف من ممثل الرب على الأرض.

في الرسالة الأولى بعينها، المرسلة في التاسع عشر من كانون الأول إلى أخيه بويناروتو في شركة صوف ستروتسي، خمَّن مايكل انجلو أن إنجاز هذا النصب الهائل ليوليوس سيتطلب بضعة شهور فقط «لو أعانني الرب، كما يفعل دائماً، أرجو بحلول الصوم الكبير أن انتهي مما يجب القيام به هنا. بعد ذلك، سيعود مايكل انجلو إلى فلورنسا»، ومع تعاقب الرسائل، تمدَّد هذا الموعد ببطء، شهراً بعد شهر.

بحلول نهاية نيسان ١٥٠٧، انتهى من أنموذجه الطيني وبدأ بإعداد القالب الخارجي منه. توقع أن يستغرق هذا ثلاثة أسابيع أو ما يقارب ذلك، ثم سيصب النحت وسرعان ما يكون في البيت في فلورنسا. في نهاية حزيران، صبّ النحت، بمساعدة برناردو دانتونيو دا بونتي، مسؤول المعدات الحربية في الجمهورية الفلورنسية (استدعاه مايكل انجلو ليقدم مساعدة تقنية في العملية المعقدة لصب تمثال ضخم هكذا).

لسوء الحظ، تم صبّ النصف السفلي من التمثال على نحو ملائم، ووجب إعادة صب الجزء العلوي. كان العمل بحاجة إلى عملية تنظيف كبيرة، إضافة إلى التزيين واللمسات النهائية الضرورية دائماً مع النصب البرونزية. هذا، أيضاً، استغرق وقتاً أطول مما كان متوقعاً. في العاشر من تشرين الثاني، كان لا يزال مشغولاً للغاية بالعمل، تملأه أحاسيس متباينة من الإجهاد والإنهاك والظفر:

أعيش هنا {كتب لأخيه بويناروتو} في مشقة هي الأعظم وفي حالة من الإنهاك الشّديد؛ لا أفعل شيئاً سوى العمل نهاراً وليلاً، وتحمّلت وأتحمّل إنهاكاً لو وجب عليّ معه أن أعيد العمل، لا أظنني سأنجو؛ لأنه تعهد هائل ولو كان تحت يد شخص آخر، لحلَّت الكارثة! لكنني أظن أن دعوات أحد ما قد ساعدتني وأبقتني على ما يرام؛ لأن بولونيا كلها رأت أنني لن أنهي العمل.

استغرقته عملية إعداد النموذج برمتها، وصب العمل وتزيينه سنة أطول مما توقع تماماً؛ لم ينصب التمثال أمام بوابة كنيسة سان بيترونيو الرئيسة إلا بحلول شباط سنة ١٥٠٨. يتفهم المرء أنه قد أفلت زمام سخطه - بعد جهد هائل - حين مدح رسام بولوني من جيل أسبق، اسمه فرانجيسكو فرانسيا (١٤٥٠ - ١٥١٧، ١٥١٨)، العمل بتعابير مثيرة للغضب: كونه صبّ راق في مادة جميلة. روى فاساري بتلذذ أن مايكل انجلو ردَّ «حسناً،

أنـا مدين كثيراً للبابا يوليوس الذي وفر لي البرونز كما أنت مدين للكيميائي الذي يوفر لك ألـوان لوحاتك»، ثـم، فقد أعصابه، بحضرة جميـع الرجال المتجمهرين، فدعى فرانسـيا بـ «الأحمق».

نعـرف كثـيراً عن التقـدم في عمله: مـا فُقِد هو كل أثر للعمل نفسـه. موضـوع العمل، البابا، كان مؤيداً لقول ميكيافيلي المأثور إنه أفضل للحاكم أن يُخشـى من أن يُحب. لم يكتب ميكيافيـلي كتـاب الأمير حتـى ١٥٠١٣ - ١٥٠١٤، لكنه اسـتمدَّ الملاحظـات التي اعتمد عليها من المدة نفسها تماماً، ويوليوس كان أحد الحكام المعاصرين، يربطه قاسم مشترك مع جزيري بورجا، الذي حلَّل ميكيافيلي أفعاله على نحو مكثف للغاية.

عـلى مـا يبـدو، يتميَّـز النصـب البرونـزي مثـل موضوعـه ومبدعـه بصفـة التريبيليتا. (Terribilita صفـة أطلقهـا البابـا يوليوس الثاني لأول مرة، وكررهـا البابا ليو العاشر في الخامس عشر من تشرين الثاني من سنة ١٥٢٠، على شخص مايكل انجلو ومنحوتاته، التي تثير نوعاً من الرعب أو الرهبة أو إحسـاس بالسـمو في الناظر، وسـترد بأحد هذه المعاني في مواضع مختلفة من الكتاب - المترجم) . تسـأل قصيدة معاصرة مسافراً متخيَّلاً لِمَ يهرب من النصـب، ومـا هو إلا صورة عن يوليوس، وليس يوليوس شـخصياً. من الواضح أن الحبر كان له حضور مرعب. كان مايكل انجلو قلقاً بلا ريب.

في السـاعة الثانية من مسـاء يوم الجمعة الثلاثين من كانون الثاني سـنة ١٥٠٧، قام البابا بزيارة للمشـغل الـذي كان مايكل انجلو ينفِّذ فيه الأنموذج الطينـي للنحت. أخبر مايكل انجلو شقيقه بويناروتو كيف وصل البابا و «بقي لكي يشاهدني وأنا أعمل لما يقارب نصف سـاعة، ثـم منحني بركته وغادر»، عـبَّر مايكل انجلو عن ارتياحـه؛ لأن البابا سرَّه ما رأى، أخبر بويناروتو «على هذا، يجب أن نشـكر الرب قبل كل شيء، وهذا ما أتوسـلك أن تفعله وتصلّي من أجلي».

ربما كانت هذه هي المناسـبة التي سـأل فيها مايكل انجلو البابا عما يجب أن يضع في يده اليسرى (لكون اليمنـى مرفوعة لمنح البركة). سـأل إذا كان يسر يوليـوس أن يحمل كتاباً. «أجاب البابا: «لماذا كتاباً؟ انحتْ سـيفاً؛ لأنني لست رجل ثقافة»»، وألقى بمزحة عن اليد اليمنـى، الممدودة بإقـدام، قال لمايكل انجلـو: «نحتك هذا، أيمنح البركـة أم اللعنة؟» قال مايكل انجلو: «إنه يحذِّر الناس هنا، أيّها الأب المقدس، لكي يتحلّوا بالحكمة».

لسـوء الحظ، لم يتّبع يوليوس وصية أخرى مـن وصايا ميكيافيلي: على الرغم من أنه من الأفضل أن يُخشـى من أن يُحب، من الملائم للحاكم أن يتفادى كراهية وازدراء رعاياه. بعد

مدة وجيزة على تخلص البولونيين من الحامية البابوية، في الثلاثين من كانون الأول سنة ١٥٠١١، أسقطوا يوليوس البرونزي عن قاعدته وصهروه، بعد أقل من أربع سنين من إنجازه. صُنع مدفع من جزء من المعدن على يد دوق فيرارا، وأُعطي الاسم المهين لا يوليا (يوليا مؤنث يوليوس - المترجم). لا رسمة حتى ولا وصفَ شاهدٍ نجا - باستثناء نتفة القصيدة تلك. الاعتقاد المثير للاهتمام هو لا بدَّ وأنه كان تحفة فنية.

*

توفر المراسلات من بولونيا معلومات تكشف عن بؤس ظروف معيشة مايكل انجلو. كان يكسب مبالغاً ضخمة من المال، وكان يحترمه أقوى الرجال في عالمه إلى أقصى حد، حامل اللواء سوديريني والبابا يوليوس، لكنه فضَّل أن يعيش مثل ناسك في صومعة.

كشف ميل معاقبة النفس هذا عن جوهره في روما. حين وصل رخام البيتا أخيراً في صيف سنة ١٤٩٨، اشترى مايكل انجلو للمرة الأولى منزلاً وورشة - يُفترض أن ينحت هذا التمثال الضخم في مكان ملائم. حين جاء أخوه بويناروتو لزيارته في سنة ١٥٠٠ المقدسة، عاد بتقرير انتقادي عن ظروف معيشة مايكل انجلو. كانت المحصلة رسالة نصح بأسلوب بولونيوس (Polonius شخصية خيالية، مستشار الملك كلاوديوس في مسرحية هاملت. معروف عن خطابه المليء بالحكم السائرة. تدخله في شؤون الآخرين يكلفه حياته - المترجم) من لودوفيكو بويناروتي، بوسعنا أن نسمع فيها صوت والد مايكل انجلو بوضوح: مزعج صعب الإرضاء، ومحق أحياناً على نحو مزعج:

يخبرني بويناروتو أنك تعيش في روما مقتصداً بشدَّة، أو بالأحرى، بإملاق[1]. من الخير أن تقتصد، لكن الإملاق شر، يُرى ذلك بوصفه رذيلة تُغضِب الرب والبشر، إضافة إلى ذلك، مؤذية للروح والجسد. طالما أنت شاب، ستتمكن لمدة من الوقت من تحمُّل تلك المشقات، ولكن حين يذوي نشاط الشباب، تظهر الأمراض والعِلل... أهم من هذا كله، تحاشى البخل. عشْ بخير متكتماً، واحرصْ أن تحصل على ما تحتاج إليه. مهما حدث، لا تعرِّض نفسك للمشقات؛ لأنه في مهنتك، إذا ما مرضتَ (لا سمح الله)، ستكون رجلاً محطماً. قبل كل شيء، اهتمْ برأسك، وابقِه دافئاً على نحو معتدل، واحرصْ ألا تغتسل، امسح جسمك، لكن لا تغتسل.

---

(١) شرح مايكل انجلو الكلمة التي استعملها لودوفيكو «miseries». استعمل «misero» أو miserly (ببخل - المترجم)، عن «رجل بخيل بما يملك»، في حين يستعمل الفلورنسيون «avaro»، أو avaricious، (جشع - المترجم) عن «رجل يريد أن ينهب الآخرين»، حمل مايكل انجلو الصفتين، بحسب أعدائه على الأقل.

ربما استمع مايكل انجلو لهذه النصيحة المثيرة للقلق عن النظافة الشخصية. تكلم كونديفي عن بعض العادات غير الصحية كلية «حين كان نشطاً، غالباً ما نام بملابسه وبحذائه الذي كان يرتديه دائماً بسبب الشَّد العضلي، الذي عانى منه على نحو متواصل، مثل كل شيء آخر. وأحياناً لم يخلع حذاءه لمدة طويلة، وبذلك، سلخ جلده مثل الأفعى». أضاف فاساري معلومات قليلة تتعلق بالمسألة المقزِّزة الأخيرة، الجزمة النصفية كانت من جلد الكلاب، يضعها مباشرة على جلده، فالتصقا.

من سنة ١٥٠١ إلى ١٥٠٦، أمضى مايكل انجلو معظم وقته في منازل عائلة بويناروتي في فلورنسا (رسمة على جدار مطبخ في سَتينانو تعود لتلك السنين، توحي بأنه أمضى وقتاً هناك، ربما في أثناء حرارة الصيف، منشغلاً بأفكاره). على أي حال، حالما وصل مايكل انجلو إلى بولونيا، أعدَّ محل إقامة من النوع المقتِّر بشدَّة. كتب في التاسع عشر من كانون الأول سنة ١٥٠٦ «أقيم في غرفة رثَّة، اشتريت سريراً واحداً، وثمة أربعة منا ننام فيه»، الشاغلون الثلاثة الآخرون هم مساعد مايكل انجلو الوفي، بيرو دآرجنتا، ونحاتان فلورنسيان أكبر عمراً جنَّدهما مايكل انجلو لمساعدته، لابو دانتونيو دي لابو (١٤٦٥ - ١٥٢٦)، ولودوفيكو دي غُويَلمو لوتي (وُلد سنة ١٤٥٨)، خبير في صب البرونز، كان قد عمل مع انتونيو ديل بولايبولو.

على أي حال، ربما شدَّد مايكل انجلو على مشقة العيش في مسكنه بوصفه سبباً لئلا يأتي جيوفانسيموني، الرابع من بين الأخوة بويناروتي، لزيارته. بحلول شباط، وجد سبباً آخر لبقاء جيوفانسيموني في فلورنسا: غادر البابا في أثناء الكرنفال، من دون أن يترك وراءه «شؤون دولة مستقرة» في بولونيا، أي، ربما يكون هناك قتال. ثم في آذار، اجتاح الطاعون المدينة، هذا ما أورده مايكل انجلو بعبارة ملطَّفة. كان «من الصنف القاتل؛ لأن مَن يصاب به لا يشفى، مع أنه ليس هناك كثير من العوائل مصابة به - ربما أربعين، بحسب ما أخبروني»، يبدو أن جيوفانسيموني علَّق على ذلك التقرير، فاستلم عينة من سخرية مايكل انجلو بالمقابل «تكتب لي أن صديقاً لك، طبيب، أخبرك بأن الطاعون مرض خطير وقد يموت المرء جراءه. سعيد بسماع ذلك؛ لأن هناك كثيراً منه هنا، ولا يزال هؤلاء البولونيون لا يدركون أن المرء قد يموت بسببه».

نوم بيرو دآرجنتا والنحاتين الفلورنسيين في سرير مايكل انجلو لم يستمر طويلاً. في يوم الجمعة الثلاثين من كانون الثاني، افترق عن النحاتَين، إذ صرف لابو؛ «لأنه مخادع لا نفع فيه». لودوفيكو - الذي كان «ليس بذلك السوء» - اصطف مع لابو وغادر أيضاً. كان مايكل انجلو قلقاً قليلاً من أن هذين المساعدين الساخطين السابقين سيتذمران من

معاملتهما لأبيه - وهذا ما فعلاه بالضبط، بطبيعة الحال.

بعـد أسـبوع، ردَّ مايكل انجلو لكونـه تلقّى توبيخاً من لودوفيكـو بويناروتي، ربما تصرّ أسنانه على نحو مسموع تقريباً من السخط:

استلمت اليوم رسـالة منك، علمت منها أن لابو ولودوفيكو قد أخبراك قصة طويلة. أقدِّر تأنيبك؛ لأنني اسـتحق التأنيب بوصفي خاطئاً تعيسـاً، ليس بأقل من الآخرين، وربما أكثر منهم. لكنني أريدك أن تعرف أنني لم أرتكب خطأً في هذه المسـألة، التي تؤنبني عليها، سواء ضدهم أم ضد أي شخص آخر، إذ لم أفعل من أجلهم أكثر مما كان يجب عليَّ.

أضـاف وصفـاً مفصلاً عـن كيفية محاولة لابـو أن يخدعـه بشـأن شراء ٧٢٠ باونداً من الشمع (تطلبه إنجاز القالب لصب البرونز لتمثال يوليوس الثاني).

حلَّ ربيع سنة ١٥٠٨ وقد نُصب التمثال البرونزي، قبل أن يكون مايكل انجلو مستعداً للبدء بالعمل على كل من الضريح والوظيفة الأخرى التي قاومها بشراسة: السقف.



سقف كنيسة السيستين، ١٥٠٨ - ١٥١٢، الجزء المركزي.

الفصل الحادي عشر

سقف مقوّس

«في الثامن والعشرين من تشرين الثاني، زرنا كنيسة السيستين ثانية، وطلبنا منهم أن يفتحوا الشرفة العليا لنا؛ لأنه من هناك، تتسنى لنا رؤية السقف عن كثب. الشرفة ضيقة للغاية، وحُشِرنا فيها مع بعض الصعوبة والشعور بالخطر - الناس الذين يعانون من الدُّوار يُنصحون بالبقاء في الأسفل - لكن ما تقدِّمه التحفة أكثر مما تراه العين. في الحال، نال مني الحماس للغاية بشأن مايكل انجلو بمكان، حتى إنني فقدت مجمل ذوقي في الطبيعة؛ لأنني أعجز عن رؤيتها، كما رآها هو، عبر عيني عبقري».

غوته، روما، الثاني من كانون الأول سنة ١٧٨٦

«حين ذهبت لكنيسة السيستين، توقعت أن تكون غامرة. في الحقيقة، وجدت الزينة الأكثر جمالاً التي رأيتها على الإطلاق، أعلى رأسي».

لوسيان فرويد، ٢٠٠٤.

بدا الأمر وكأن مايكل انجلو لم ينوِ العودة إلى روما أبداً. ما إن عاد إلى فلورنسا، في

آذار سنة ١٥٠٨، استأجر منزلاً في شارع بورغو بينتي، الإقامة الجميلة التي صمَّمها له في الأصل المعماري كروناكا. كان المراد منها أن تكون جزءاً من دفعة مالية لقاء نحت الرسل الاثني عشر من أجل الكنيسة، وهذا عرض سُحِب، جراء فشل مايكل انجلو في مواصلة العمل على التكليف. مع ذلك، أراد أن ينتقل للمنزل ويُفترض أنه كان يخطط أن يبدأ العمل على لائحة التكليفات الواجبة التنفيذ، التي كانت تتراكم حتى قبل أن يرسل يوليوس بطلبه. ثم وصل طلب مثول عاجل من روما، وسرعان ما عاد إلى التفاوض وجهاً لوجه مع بابا مستبد.

على نحو مفهوم، تراءى رسم سقف كنيسة السيستين ليوليوس ومستشاريه على أنه شأن مُلح. كانت حالة السقف لا تسرّ الناظر. في ربيع سنة ١٥٠٤، أُصيب بنيان الكنيسة بمشاكل إنشائية خطيرة، ولم تبلغ حينها الثلاثين من العمر بعد، كانت من السوء بمكان، وجب معه نقل خدمة صلوات المساء إلى كنيسة القديس بطرس في أيار، وفي آب، وُصِف المبنى على أنه «قيد البناء».

تزحزحت الجدران جراء عدم استقرار التربة من تحتها، فتصدَّع السقف نتيجة لذلك. وصفه يوهان بيركارد، أحد مسؤولي التشريفات البابوية، على أنه «شق من المنتصف». تم إدخال سلاسل لكي يبقى الجزء العلوي متماسكاً، وخرَّبت أعمال الطوارئ تلك زينة السقف الموجودة، التي كانت تصميماً تقليدياً بالأزرق منقوشاً بالنجوم - كسقف رمزي للسماء.

بالكاد يسع المرء أن يترك السقف على تلك الحالة؛ لأن هذه هي الكنيسة العظمى «capella magna» لقصر الفاتيكان. كان هذا هو المكان - باستثناء كنيسة القديس بطرس التي كانت حينها مهدمة جزئياً - الذي ظهر فيه الحبر الأعظم في قداسات معينة بالأبهة الأفخم والأهمية الرمزية الأثرى، بحضور مجمَّع الكرادلة برمته ورؤساء رهبان الأديرة وإخوانيات النسّاك، وكبار رجال الدين من زائري روما، والخدم وعلماء اللاهوت والموظفين والمسؤولين الآخرين في الأسرة البابوية، و - خلف الحاجز الذي يقسِّم الأرضية - أفراد السلطة الدنيوية، مثل أعضاء مجلس الشيوخ ومحافظي مدينة روما والسفراء والدبلوماسيين والأمراء.

من الواضح أنه يجب فعل شيء ما بشأن زينة السقف المحطم. كان المقترح الأصلي مبسطاً - على افتراض أنه جاء من البابا أو حاشيته. كما تذكَّره مايكل انجلو لاحقاً، طالب المقترح بـ«اثني عشر نبياً في الكوّات». ردَّد هذا صدى المشروع الذي بدأ به مايكل انجلو من أجل كنيسة فلورنسا. أما ما تبقّى، كما وصفه مايكل انجلو بشيء من الازدراء على أنه «زينة

كما هو المعتاد لملء المساحة المتبقية»، كان سينجزه ومن المحتمل أن ينجزه مثلما متوقع فريق من المساعدين تحت إشراف مايكل انجلو.

وعليه، كل ما وجب على مايكل انجلو هو أن يرسم اثني عشر شخصاً كبيراً، تنويعات على فكرة كان قد قلَّبها مسبقاً، ويبتكر بيئة زخرفية تقليدية (ربما تشتمل على مشاهد أصغر من أفعال الرسل، التي بوسع مساعدي مايكل انجلو أن يرسموها اعتماداً على تصاميمه). كان هذا سيرضي يوليوس.

على ما يبدو، هذا هو الفهم الذي سار حسبه مجمل العمل. في العاشر من أيار، كتب مايكل انجلو مذكرة في كتابه «ricordi» (مذكرات، بالإيطالية في الأصل - المترجم) «أنا، مايكل انجلو، النحات، استلمت ٥٠٠ دوكاتي بابوي من حساب السيد المقدس البابا يوليوس الثاني، لكي أرسم سقف كنيسة السيستين البابوية، التي سأبدأ العمل فيها اليوم». لم يستغرق الأمر مايكل انجلو طويلاً، حتى تبادرت له أفكار ثانية «أخبرت البابا أنه إذا ما وضعت الرسل لوحدهم هناك، بدا لي أن المشهد سيكون فقيراً. سألني لمَ. قلت: «لأنهم كانوا فقراءً»، ثم منحني تكليفاً آخر لكي أرسم ما أحببت».

هناك بضعة تخطيطات أولية للسقف مع الرسل، مما يثبت أن مايكل انجلو قد بدأ فعلاً بالتفكير بهذه الخطة. يبدو من المحتمل أن مايكل انجلو غيَّر رأيه، حين كان يجري إعداد السقف. في الحادي عشر من أيار، بعد يوم من توقيع العقد، دفع مايكل انجلو ١٠ ووكاتيات إلى بييرو روسيلي لإزالة الجص عن السقف ووضع طبقة جديدة من آريچو «a - riccio» (طبقة خشنة من الكلس والرمل تسبق الغطاء النهائي الرقيق من الجص).

كانت الجدارية الجيدة أو الحقيقية (buon fresco)، بحسب رأي فاساري هي «الأكثر جمالاً وإتقاناً» من بين الأساليب التي يتَّبعها الفنانون. يرجع هذا إلى أنها تتطلب مهارة وحكماً ليسا عرضة للخطأ إلى أقصى حد. في الأساليب الأخرى، مثل طريقة مدينة البندقية بالرسم مع الألوان الزيتية، كان من الممكن إضافة لمسات نهائية (retouch) وتعديل ما رُسِم.

في الجدارية، بعد الطبقة النهائية، تُضاف طبقة أرقّ من الجص intonaco (هي خليط مقاوم للماء من رمل دقيق ومادة لاصقة - المترجم)، كان من الضروري العمل بسرعة وبحزم؛ لأنه حين تجف هذه الطبقة، تلتصق معها ألوان الجدارية عبر تفاعل كيمائي. تستغرق هذه العملية يوماً عادة، وعليه، كل جلسة رسم - يمكن التعرف عليها عبر خط رقيق في العمل النهائي، معروف بـ «يوم عمل» (giornata). بالنسبة إلى الفلورنسيين، الجداريات كانت أسلوباً رجولياً - شعر فاساري حيالها أنه من الضروري العمل «بإقدام». كشفت عن حالات تردُّد وأخطاء لكنها أظهرت ألمعية مقدامة - أو على الأقل، تلك كانت النظرية. في

الممارسة، غالباً ما أُضيفت تصحيحات وزخارف وملحقات بعد ذلك فوق الجدارية الجافة، أي «secco»[1].

طُلِب من روسيلي أن يقوم بأي عمل آخر ضروري في الكنيسة. تضمَّن ذلك إنشاء السقالة. يُفترض أن هذا حصل في البداية - لحاجة روسيلي ورجاله لها لكي ينجزوا الأعمال الأخرى. بحلول العاشر من حزيران، تذمَّر مسؤول التشريفات البابوية الأقدم، باريس دي غراسي، من أن طقس صلوات العشاء عشية عيد العنصرة قد اضطرب جراء أعمال البناء التي كانت «تتواصل في الأفاريز العلوية، التي صاحبتها كمية كبيرة من الغبار، ولم يتوقف العمال حتى حين طُلِب منهم ذلك.» الكرادلة الذين كانوا حاضرين تذمَّروا، دي غراسي عنَّف العمال مرات عدّة، وأخيراً أخبر البابا الذي أرسل اثنين من المساعدين فطلبوا من العمال التوقف «وتقريباً لم يتوقفوا حتى حينها». يتولَّد لدينا انطباع من ذلك الحادث المشاكس عن الوتيرة العنيفة التي اندفع بها العمل، بِحَثٍّ من قوة لا تُهادن: إرادة مايكل انجلو.

أثار العمال كثيراً من الغبار؛ لأنهم كانوا يثقبون جدران الكنيسة - اكتشف المرمِّمون الفجوات في أثناء تنظيفهم السقف في ثمانينات القرن العشرين. كان الغرض من تلك هو توفير قواعد لنظام عبقري، من اختراع مايكل انجلو نفسه، تكوَّن عملياً من جسر مقوَّس عبر أعلى الكنيسة. (يتساءل المرء فيما إذا زوَّدته تصاميم نهر القرن الذهبي بالفكرة). قد يُرسم السقف من أعلى الجسر وجوانبه المزوَّدة بدرجات، في حين يُتاح للطقوس أن تتواصل في الأسفل من دون إزعاج. آخر دفعة مالية لروسيلي كانت في السابع والعشرين من تموز. في تلك المرحلة، أصبح السقف جاهزاً لتنفيذ الجدارية.

العنصر الآخر الذي ربما أثَّر على تصور مايكل انجلو للتصميم، تمثَّل بإلقاء نظرة عن كثب على السقف نفسه من السقالة. التخطيطات المعدَّة من أجل خطة الرسل توحي بأن مايكل انجلو، حين رسمها، لم يدرك بعد الهندسة غير المتَّسقة للسقف نفسه. جوهرياً، هذا سقف مقوَّس قليلاً فوق كنيسة - لكن تقطعه نوافذ على مسافات معينة، لها في الأعلى كوّات شبه دائرية. تلك الكوّات محفورة في السقف، فتنشأ عنها سلسلة من حَنيّات أو تجاويف منحنية مثلّثة.

استجابة لذلك، ابتكر مايكل انجلو نظاماً غير مسبوق، يتبع جزئياً هذا المعمار ويتعارض معه جزئياً. تصوَّرَ الكوّات على أنها فضاءات مقوّسة قليلاً، يجثم فيها أسلاف المسيح على النوافذ المقوسة كما لو أنها مقاعد. إلا أن التجاويف صُوِّرت على أنها فضاءات معتمة في

(١) ثار كثير من الجدل عند تنظيف جداريات السقوف في ثمانينات القرن العشرين، حول عدد الجداريات الجافة التي قام بها مايكل انجلو، وإذا ما أزال القيِّمون بعضاً منها بشكل عرضي.

السقف، يتواجد فيها أسلاف أكثر، مع فضاءات أكبر فيها خداع بصري في حَنيّات أكبر في زوايا الصالة الأربعة. بين كل نافذة، ثمة عرش متقن يبدو متسامياً في الفضاء فوق السقف الحقيقي، يجلس عليه رسل أو عرافين عمالقة. عند أعلى العروش، تقطع السقف أقواس مرسومة، تؤطر فضاءات مثلّثة توصف فيها مشاهد إضافية - من ضمنها خلق العالم وولادة آدم وقصة نوح. في محيط كل هذا، ثمة جمع من الأطفال المجنَّحين من الحجر الملوّن، والعراة من البرونز الملوّن والمزيد من عراة ذكور أكبر رُسِموا بلحمهم ودمهم، تمثلّت وظيفتهم بمساندة أوسمة دائرية من برونز متخيَّل تروي قصصاً أكثر من كتاب المكابيّين (أعضاء وأتباع عائلة القائد اليهودي يهوذا ماكابيوس - المترجم) وفصول أخرى من العهد القديم.

بكلمة أخرى، عقَّد مايكل انجلو التكليف على نحو هائل، خالقاً مستوى بعد مستوى من الإيهام. في أثناء العملية، بالطبع، وضع مخطط التحفة العظيمة. تبيَّن أنها عمل «لا قرين له في كل أنحاء العالم»، تماماً مثلما تصوَّر مآل ضريح البابا. على أي حال، عند وضعه تفاصيل السقف، عرقل مايكل انجلو بشكل هائل أيضاً محاولاته ليواصل العمل على ضريح البابا، الذي كان لا يزال في نيَّته أن ينجزه في المراحل المبكرة من رسم السقف. دفع لقاء المزيد من الرخام في السادس من تموز، إضافة إلى الكتل التي لا تزال منتصبة حول محيط ورشته. ربما كان من الممكن أن يواصل العمل على الضريح وخطة الرسل الأصلية، مع تلقيه كثيراً من العون من مساعديه. هذه الخطة الجديدة، على أي حال، أقصت نحت الرخام على الجانب. وبحسب رواية مايكل انجلو الشخصية، كان الأمر برمته من فعله هو.

تعاملت أجيال من الباحثين بالريبة على نحو مفهوم مع زعم مايكل انجلو أن يوليوس سمح له أن يفعل «ما أحبَّ». في آخر المطاف، بالكاد يبدو محتملاً أن مايكل انجلو قد مُنِح تفويضاً مطلقاً من أجل ابتكار خطة أيقونية لأحد أكثر الأماكن المقدسة أهمية في العالم المسيحي. يقيناً أن أحد علماء اللاهوت الخبير في المجمع البابوي قد تحمَّل مسؤولية ذلك؟ نظراً لوجود خطتين محتملتين للسقف، ربما من المعقول أن مايكل انجلو استنتج أنه بحاجة إلى تلك التي وفرت أقصى الإمكانيات لابتكاره لكي يسمو، مع ثراء محتمل هو الأعظم. عند هذه المرحلة - وهي مرحلة فنية جوهرياً - يُعتقد أن نصيحة مايكل انجلو قد قُبلت (ولا سيما إذا تم اختيار موضوع الرسل في الأصل للتخفيف من المشاكل التي قد يواجهها في تنفيذه).

في الحقيقة كانت هناك خطتان محتملتان، تواصلان دوائر الجداريات الموجودة مسبقاً: خلق العالم والرسل. في سنة ١٤٨١، وقَّع فريق من الرسامين الفلورنسيين - من بينهم أستاذ مايكل انجلو، غيرلانديو، وصديقه بوتيجيلي، وبيروجينو وكوسيمو روسيلي، أحد أقارب



الشكل ١ : دراسة لهيأة إلى جانب العرّاف الليبي، تخطيط لُمعمَّد، ودراسات لـ «عبيد ضريح يوليوس الثاني»، ١٥١٢، تقريباً.

مراسله الخدوم بييرو روسيلي - عقداً من أجل تزيين البناية الجديدة بالجداريات. حول جدران الكنيسة الأربعة، أعلى القسم الأسفل، رسم الفريق ست عشرة صورة بالتسلسل. باستثناء جدارية المذبح، وهي «انتقال العذراء» أنجزها بيروجينو [1]، تكوَّنت تلك الجداريات من دائرتين. روت إحداهما قصة حياة المسيح والأخرى حياة موسى. أعلى الجداريات السفلى، ثمة دائرة أخرى صوَّرت بورتريهات شخصية للبابوات الثلاثين الأوائل من القرون الثلاثة الأولى بعد المسيح: أي خلفاء القديس بطرس المباشرون (نفَّذَ غيرلاندايو ومشغله ثُلثها).

وعليه، كان تزيين الكنيسة تاريخاً مكثفاً للعالم، من وجهة النظر البابوية. اشتمل على السردية الملحمية برمتها التي تحدَّرت منها السلطة الدينية والدنيوية العليا، خطوة فخطوة وصولاً إلى يوليوس الثاني - الشاغل الحالي لعرش القديس بطرس - باستثناء فجوتين. رواية القسم المبكر من العهد القديم كانت غائبة، من خلق العالم حتى حياة موسى، والفترة بين حياة المسيح الدنيوية وقيامته، وحقبة البابوات الأوائل. تلك كانت حقبة أعمال الرسل[2]

بعد أن قلَّب مايكل انجلو فكرة الرسل، ربما ذهب إلى يوليوس وأوضح له أن بوسعه إنجاز محصلة أكثر بهاءً ودقة عبر معالجة الأجزاء الأولى من العهد القديم، مع شخوص أكبر لا يمثلون الرسل، بل الأنبياء والعرّافين الذي تنبأوا بميلاد المسيح. كما دأب مايكل انجلو، أقنع البابا بخطة مكلفة طموحة. وافق يوليوس، لكن من الطبيعي أنه هو وعلماء اللاهوت الآخرون ورجال الدين في البلاط البابوي كان لهم رأي في أي مشاهد وشخوص معينة يشملها العمل.

بوسع المرء أن يتخيل مآزق مايكل انجلو المتعلقة بالسقف. بادئ ذي بدء، كان متحفزاً على ما يبدو لكي ينتهي من العمل بأسرع وقت ممكن. الطريقة البدهية لتحقيق ذلك كانت عبر توظيف فريق من الأساتذة الخبراء الذين بوسعهم تنفيذ العمل بسرعة، بحسب تصميم مايكل انجلو إلى حد بعيد. إلا أن هناك عوائقَ أمام هذه الطريقة. كلما وظَّف مساعدين أكثر، وجب عليه أن يدفع أكثر، ولا سيما إذا كانوا رسامين لهم مقامهم، ممن يسعهم تنفيذ فقرات مهمة بمفردهم. وعليه، تعارض توظيف مساعدين بشكل مباشر مع بخل مايكل انجلو. وثمة مشكلة أخرى، جلبت له كثيراً من التقدير: فكلما اتسَّعت أفكاره، أثَّر ذلك إلى حد بعيد

---

(١) دُمِّر هذا العمل في ثلاثينات القرن السادس عشر لكي يفسح المجال لجدارية مايكل انجلو «يوم الحساب».

(٢) كانت هناك تأويلات عميقة وغامضة لصور سقف كنيسة السيستين، لبعض منها مصداقية أكثر من البقية. على أي حال، من الجدير بالملاحظة أن معاصري مايكل انجلو يشيرون إلى أن الموضوع كان غامضاً للغاية. لَمح الكاتب بييترو آريتينو بسهولة إلى السقف على أنه لوحة «خلق العالم». البابا بولس الثالث، وهو يعيِّن منظفاً لكي ينظف الجداريات سنة ١٥٤٣، يميِّز بيسر بين «أحداث مكتملة» - المشاهد على السقف، التاريخ المقدس الذي وقع مسبقاً - و «أحداث متنبَّأ بها»: جدارية يوم الحساب اللاحقة على جدار المذبح.

على شرفه وطموحه بوصفه فناناً. وبذلك، أراد أن يسيطر أكثر على تنفيذها وجودتها بنفسه.

معارضة مايكل انجلو للتفويض كانت سبباً لكثير من المصاعب التي عانى منها طوال العقود اللاحقة. وجعلت من المشاريع النحتية الكبرى التي تاق لتنفيذها، مستحيلة تقريباً على الإنجاز، وسلَّطت إجهاداً بدنياً وعقلياً عليه شخصياً. تصبح كثير من المشاكسات وحالات الغضب التي قرأنا عنها، مفهومة بسهولة بوصفها سلوكَ شخص يعاني من الإنهاك والإجهاد. على أي حال، عجزه عن التخلي عن التحكم والسماح بتأويل أفكاره من قبل فصائل من المساعدين الماهرين، كان أحد الأسباب وراء الجودة الفائقة لكثير مما تدبَّر أن ينجزه. في النهاية، ثَبُت أن هذه هي الحال مع سقف كنيسة السيستين.

خضعت مسألة مساعدي مايكل انجلو في رسم سقف كنيسة السيستين لجدل طويل. الأدلة المتنوعة المستمدّة من اللوحات ومن سجلات مايكل انجلو المالية ومن الجداريات بحد ذاتها، معقدة ومتناقضة. إلا أن هناك نقطة واحدة واضحة. بدأ بالرسم في النصف الثاني من سنة ١٥٠٨ مع مساعد واحد على الأقل، أستاذ خبير من فلورنسا اسمه ياكوبو، والمحصلة كانت كارثية. العمل الضخم، الذي سيكون أعظم فتوحات مايكل انجلو برمتها، بدأ بفشل مهين وكارثي.

كما روى مايكل انجلو لكونديفي «بعد أن بدأ بالعمل، وانتهى من صورة الفيضان، بدأ ينمو عليها عفن بطريقة بات الشكل معها بالكاد قابلاً للتمييز»، روى فاساري القصة نفسها إلى حد بعيد، التي زعم أنه سمعها من مايكل انجلو نفسه. اعتقدَ أن المشكلة نجمت عن خليط الجص المستخدم في روما، المتكون من كلس مستخرج من الأحجار المحلية والحجر الجيري ممزوجاً مع بوزولانا (رمل يستخرج من الرماد البركاني). [1] احتفظ هذا المزيج بكثير من الرطوبة وكان بطيء الجفاف، مما تسبَّب بتفتُّت الملح المتبلِّر على السطح، كما فعل مع الجدارية.

انعكس تعاقب الأحداث هذا على ما يبدو في رسائل مايكل انجلو إلى عائلته. في بداية تشرين الأول، كانت هناك دلائل على الإجهاد. كتب مايكل انجلو إلى والده بأن مساعده، ياكوبو، قد خدعه، على الرغم من أنه ليس من الواضح كيفية حصول ذلك. ربما تعلّق الأمر بالمال - وهو مصدر إشكال مع اثنين من النحاتين الفلورنسيين في بولونيا - أو ربما كان مايكل انجلو يتذمر من نصيحة سيئة بشأن الجص.

---

(١) رفائيل واجه صعوبة مع هذا الجص حين رسم جداريته الأولى في الستانتسه «الغرف البابوية - المترجم»، مما يوحي بأنه مثّل مشكلة حتى للرسامين المحنكين الذي لم يكونوا على دراية بخصائصه.

مع حلول نهاية كانون الثاني سنة ١٥٠٩، أصبح مايكل انجلو يائساً كلية. لم يتجرأ أن يطلب المزيد من المال من البابا، أخبر والده «لا يبدو أن عملي يتقدم بالطريقة التي يستحقها. يعود هذا إلى صعوبة العمل؛ وأيضاً لأنه ليس مهنتي. وعليه، أبدِّد وقتي بلا طائل. ليساعدني الرب». طرد مايكل انجلو ياكوبو الذي كان يسيء إلى سمعته في كل أرجاء روما، وربما فعل الشيء نفسه في فلورنسا «صمَمْت أذني عنه وتركت الأمر على ذلك الحال؛ لأنه كان مخطئاً آلاف المرات ولدي كل سبب لأتذمر منه».

«معتقداً أن هذا العذر {المتعلق بالعفن} كافٍ لكي يهرب لكونه مثقلاً بالمهمة»، ذهب مايكل انجلو إلى يوليوس وأخبره أنه ليس رساماً، وأنه كان محقاً في محاولته تفادي رسم السقف «أخبرت قداستك بالفعل أن هذا ليس فني: ما قمت به، تعرَّض للتلف: وإذا كنت لا تصدق، أرسِلْ [أحداً] ليرى». (أضفت كلمة «أحداً»، إذ من دونها، لا يستقيم المعنى - المترجم). ثم أرسل يوليوس جوليانو دا سانغالو، الذي كان يعرف كل شيء عن طبيعة المواد المحلية؛ لأنه شيَّد مبانٍ كثيرة في روما. شخَّص دا سانغالو أن جص مايكل انجلو كان رطباً للغاية، بعد ذلك، «جعله البابا يواصل ولم ينفع أي عذر». لم يكن ثمة مهرب من السقف.

اكتشف المرمِّمون في ١٩٨٠ - ١٩٨٩ أن معظم جدارية «الفيضان» قد أزيل وأعيد تنفيذه، نجا من النسخة الأولى فقط الجزء الذي يعرض الهاربين من المياه ولاذوا بالجزيرة. كشف التمعن بالعمل عن كثب أمراً آخر: أن هذا الجزء قد رسمته أيادٍ مميزة متنوعة. كان استنتاجهم أن مايكل انجلو نفسه قد رسم مجموعة الأب العاري المتنقلة وهي تتسلق الصخرة نحو الأمان، وهو يحمل ابنه الغارق بين ذراعيه. كثير من الشخوص المحيطة به تُنسب إلى فنانين آخرين، ربما غراناجي وبوغيارديني.

ينسجم هذا مع القصة التي رواها فاساري «بعض من أصدقائه الذين كانوا رسامين، جاءوا إلى روما من فلورنسا لكي يساعدوه ويتيحوا له أن يرى أسلوبهم». أدرج غراناجي وبوغيارديني وياكوبو دي ساندرو وياكوبو دِإنداكو وآنجلو دي دونينو وأرسطو (المعروف أيضاً بـ باستيانو) دا سانغالو. أحد الياكوبين، ربما دي ساندرو، كان من خدع مايكل انجلو فطُرِد في نهاية كانون الثاني سنة ١٥٠٩.

الأدلة الفنية من لوحة «الفيضان» تبيِّن أنها نُفِّذت بسرعة على يد فنانين مختلفين، عملوا معاً معتمدين على تصاميم مايكل انجلو. حين رأى مايكل انجلو المحصلة، لم يكن مقتنعاً. روى فاساري حكاية ربما سمعها من غراناجي أو بوغياردينى نفسهما:

بـما أن مايكل انجلو بدأ العمل، طلب منهما أن ينجزا بعض عيِّنات مما كان بوسـعهما أن يرسـما. لكـن حين رأى أنها لم تكن بالمستوى الذي أراده، بدا غـير راضٍ، ومن ثم، في أحد الصباحات، قرَّر أن يزيل كل شيء رسـماه. أقفل على نفسـه في الكنيسـة، ورفض أن يدخلا ثانية، ولم يسمح لهما برؤيته حتى حين كان في المنزل.

يبـدو هذا صحيحاً من حيث الجوهر، باسـتثناء حقيقـة أن مايكل انجلو لم يُزِل أي شيء رسـمه الآخرون، كما ظنَّ فاسـاري. المشـكلة الوحيدة - كما أشـار راب هاتفيلد، الخبير في شـؤون مايـكل انجلو المالية - أنه لم يبـدُ أن هناك أي حيِّز متبقٍ في ميزانيته المتقشـفة للغاية، لكي يدفع لفريق من المسـاعدين المكلَّفين. ربما يفسِّر هذا أن والد مايكل انجلو في فلورنسـا كان قد دفع لهم. حتى في هذا الحال، ما كان ليتوفر ما يكفي من أجل تغطية أكثر من نفقات السـفر وفترة العمل الوجيـزة في روما، التي أخبرهـم مايكل انجلـو بعدها «اذهبوا رافقكم الرب»، أو، بكلمة أخرى، اغربوا عني.

بحلـول حزيـران أو تمـوز سـنة ١٥٠٩، تحسَّـن مـزاج مايكل انجلـو. مع أنـه مرُض - ربـما أحـد أنواع حمى الملاريا المسـتوطنة في روما في الأشـهر الحارة - حبـك إحدى مزحاته السـوداوية عـن مرضه «عرفت منـك مؤخراً أنه يقال في فلورنسـا: إنني قد مـتّ. هذا أمر قليل الأهمية؛ لأنني ما زلت على قيد الحياة». أتبع هذا التطمين بلمسة من جنون الاضطهاد «دعهـم يقولون ما يشـاؤون، ولا تذكـرني إلى أي أحد؛ لأن هناك بعـض الناس الأشرار». (هل ظنَّ أن إشاعة موته قد نشرها المساعدون الذين طردهم؟) من الواضح أنه كان لا يزال مريضاً حين كان يكتب، إذ إنه في رسالته اللاحقة، يقول: «لم أشعر بأنني على ما يرام»، على الرغم من أنه طمأن والده بأنه لم يمت، لكنه أصبح فجأة أكثر ثقة بلوحته.

في هذا الوقت، دخل بويناروتي في حالة هلع. هدَّدت، كاسـاندرا، أرملة أخيه فرانجيسكو (الذي توفي سـنة ١٥٠٨)، بمقاضاته لكي تسـتعيد مهرها منه - وهذا حقها بمقتضى القانون الفلورنسي. خشيَ لودوفيكو أن هذا قد يمحو مدخراته. طمأنه مايكل انجلو من روما؛ «لأنها لو أخذتْ كل ما تملك في هذا العالم، لن تعدم الوسيلة لكي تعيش وتكون مستريح البال، إذا لم يكن هناك إلا أنا»، أضاف تعليقاً يبدو شـبيهاً بتفكيره الأكثر تفاؤلاً حينها بشـأن سقف كنيسة السيسـتين. حـثَّ والده أن يدافع عن نفسـه بإقدام «لأن أي مهمة مهما كانت عظيمة سـتهون إن شرعت بها بدون وجل». لم يستوفِ مايكل انجلو أي مال من البابا طوال سـنة، فأوضح «لكننـي أتوقـع أن أحصل على القليل بأي حال من الأحوال في غضون سـتة أسـابيع، بما أنني أنفقت ما كان لدي على أحسن وجه»، كان مصمِّماً على أن يعمل بجدٍ قدر ما يستطيع. ربما كان من المهم أنه كتب «أنا» وليس «نحن». في ذلك الوقت، عاد غراناجي وصحبه إلى فلورنسا.

بقيت حاشية أصغر مع مايكل انجلو. في تموز سنة ١٥٠٨، وظّف مساعداً شاباً اسمه جيوفاني ميكي من فلورنسا. كما هي الحال دائما، بييرو دآرجنتا الوفي كان متواجداً لكي يساعد. زد على ذلك، أضاف اثنين من الصنّاع إلى الورشة التي تقع خلف كنيسة سانتا كاتَرينا، مستقر مايكل انجلو في روما. هؤلاء كانوا يفون بالغرض من أجل مزج الجص، ونقل الرسوم التمهيدية، وتنفيذ أجزاء أقل حيوية من اللوحة، مثل الإطار المعماري. على أي حال، يقع عبء رسم المشاهد الرئيسة والشخوص على مايكل انجلو نفسه كلية.

توفرت لمحة عن الأسرة في رسالة بعثها ميكي حينما غادر مايكل انجلو روما إلى بولونيا في محاولة منه للحصول على المزيد من المال. بكناية إنجيلية ورِعة، صرَّح ميكي بأنه تُرِك ملتاعاً مثل طير الحمام؛ لأنه افتقد سيده، إلا أن مجمل ما ينفذه كان بحسب أوامر مايكل انجلو، وأن المساعدين الشابَّين، برناردينو ساشيتي وجيوفاني ترينولي «منشغلان بالرسم ويجِّلانك بإخلاصهم». ربما كانا يعملان على رسم تمهيدي خاص بالسقف، أو ربما كانا يمارسان مهارتهما بالرسم بيسر، إذ دأب مايكل انجلو على الضغط على الأعضاء الشباب في مشغله أن يفعلوا ذلك طوال السنين.

المبلغ المتبقي في حساب مايكل انجلو في روما كان ضئيلاً - بعد أن حوَّل الأموال التي قبضها من البابا إلى فلورنسا واستثمر معظمها. هذا أيضاً يوحي بأن الحياة التي عاشها في مشغله خلف كنيسة سانتا كاتَرينا، كانت متقشفة، وهذا هو بالضبط الانطباع الذي يوحي به رد فعل مايكل انجلو على فكرة إقامة ضيف مهم معه. كتب شقيقه بويناروتو، فذكر أن لورنزو ستروتسي، تاجر الصوف الفلورنسي الثري الذي عمله لديه بويناروتو، كان متجهاً إلى روما. ربما بوسع مايكل انجلو استضافته؟ الجواب كان ساخطاً «لا أعتقد أنك تدرك كيف أعيش هنا!» ولم يتمكن مايكل انجلو من تقديم مساعدة كبيرة لأخيه الأصغر، جيسموندو، الذي كان في روما أيضاً «إنني أعجز عن تأمين ضرورياتي الخاصة بي. أعيش هنا في حالة من القلق العظيم وفي حالة من الإنهاك البدني هي الأعظم، ليس لدي أصدقاء من أي نوع ولا أريد أيّاً منهم».

بينما كان مايكل انجلو منشغلاً بذلك الماراثون المذهل، برسم مناطق هائلة من السقف بوتيرة متسارعة وقوة فنية، كتب سوناتا مقفلة - وهي سوناتا قياسية ذات أربعة عشر سطراً مع «خاتمة» إضافية (ذيل، حرفياً - المترجم) - عن انتقاص الذات الساخر الظريف. هزلية لكنها مرَّة، بورتريه للفنان في أثناء العمل على تحفته السامية.

لدي ورم في رقبتي من هذا العمل الذي أنا فيه -

الماء السيئ في لومباردي يسبِّب هذا

للفلاحين، هناك وفي بعض أنحاء البلد الأخرى -

لأن بطني حُشِرت نحو ذقني.

لحيتي صوب السماء، مؤخرة عنقي تضغط على حدبتي، صدري مجوَّف مثل الخطّاف...

بطريقة ما، تسلقت خاصرتي أحشائي،

ولكي يتَّزِن ثقلي، أستعين بمؤخرتي.

إضافة إلى الأشعار التي كُتِبت بخط جميل، وضع تخطيطاً لنفسه على وجه السرعة واقفاً على الدرجات إلى جانب السقالة، ماداً يده لكي يرسم شكلاً - نبياً أو عرافة أو بطلاً عارياً من موقعه - متمثلاً بلغة الغرافيتي البصرية الكونية، بعيون وراء قناع اليقطين لعيد الهالوين وشعر أشعث مثل باروكة رعب.

للوخزة في خاتمة «الذيل» السوناتا استثنائية إلى حد بعيد. تبدأ «- Pero fallace e strano / surge il iudizio che la mente porta | che mal si trá per cerbottana torta» («لكن، الأفكار التي تتبادر لذهني خاطئة وغريبة؛ لأن المرء لا يصوِّب بدقة عبر أنبوب رمي البازلاء المعطوب»).

هل قصد أن أفكاره في تمثلاتها، التي كان يرسمها على السقف، كانت «خاطئة وغريبة»؟ يبدو أنه قصد ذلك. في الأسطر الأخيرة، يخاطب مايكل انجلو متلقّي القصيدة «جيوفاني»[1] الآن أنت تعلم بحالي، دافع عن رسمي الميت؛ لأنني لست في وضع ملائم، ولست رساماً»، رسْم سقف كنيسة السيستين كان مأثرة إلهام ومكابدة إنسان خارق. من اليسير الاعتقاد بأن مايكل انجلو قد ابتلي بالارتياب بالذات، حين كان يرسمها.

كتب مرة العالم جون بوب - هِنيسي أن رسائل مايكل انجلو «مخيبة للآمال». وهي كذلك، مقارنة بمراسلات فنسنت فان كوخ، على سبيل المثال، في أن هناك القليل فيها، متعلق بما نودُّ أن نعرفه: ولاسيما بخصوص الفن. في أثناء عمله على سقف كنيسة السيستين، لم يكتب مايكل انجلو ولا كلمة - على الأقل أي كلمة نجت - عن الصور الخلابة التي كان يرسمها: الأنبياء،

(١) من الكتابة على الصفحة اليسرى، كانت موجهة إلى «جيوفاني خاصتي «كما في الأصل» دا بيستويا». إلا أن المعني بهذا لا يمكن أن يكون جيوفاني دي بنيديتو دا بيستويا، الذي أصبح عضواً في الأكاديمية الفلورنسية لاحقاً؛ لأنه ولد سنة ١٥٠٩. على أي حال، من الواضح أنه زميل توسكاني من بيستويا، تبادل مايكل انجلو معه القصائد حينها. مَن رأى قصيدة مايكل انجلو هذه مجهول. أرسل مايكل انجلو أعماله لاحقاً إلى أصدقائه وزملائه الشعراء وعشاقه.



الشكل ٢ : سقف كنيسة السيستين. تفصيل: سقوط الإنسان، إشارة مايكلانجلو إلى أن الخطيئة الجنسية أعقبت الإغواء في جنة عدن.

والعرافون، والعراة، وخلق آدم، وبداية العالم. ما نسمع عنه هو الإعياء واليأس والمال؛ وغالباً الثلاثة مع بعض.

الرسالة الأكثر استثنائية من تلك السنوات، هي تلك التي وجهًّها إلى شقيقه ما قبل الأخير، جيوفانسيموني. الرسالة غير مؤرخة، لكنها ربما أُرسِلت في أواخر صيف سنة ١٥٠٩، في الوقت الذي انطلق فيه مايكل انجلو بالرسم بمجهوده المنفرد، من دون غراناجي وصحبه.

من بين الأخوة بويناروتي، ربما كان جيوفانسيموني الأكثر شبهاً بمايكل انجلو، في أنه كان، بلا ريب، عنيداً ومبدعاً أيضاً. كان الوحيد من بين الأخوة، مَن تشاغل بالفنون، كتب القليل من الشعر. في هذه اللحظة، كان في الثلاثين من العمر، وبدا أنه أراد أن يسحب مالاً من تمويل العائلة لكي يطلق مصلحة تجارية خاصة به. كان هناك جدال مقرف؛ يبدو أن جيوفانسيموني قد هدَّد لودوفيكو بطريقة ما.

تشي الرسالة بفكرة ما قد تكون عليه المواجهة عن قرب مع مايكل انجلو وهو بمزاج سيئ. هاجم جيوفانسيموني، وازداد غضبه، كلما كتب أكثر «بوسعي أن ألقي عليك محاضرة بشأن سلوكك، لكنها ستكون مجرد كلمات بالنسبة إليك، حالها حال الكلمات التي قلتها

لك سابقاً. بإيجاز، بوسعي أن أُخبرك بأمر واحد أكيد - أنت لا تملك شيئاً في هذا العالم؛ أنا أتكفل بكل من نفقاتك والسقف الذي فوق رأسك». أقدم مايكل انجلو على ذلك، معتقداً أن جيوفانسيموني كان شقيقه، لكنه بدا مخطئاً بهذا الخصوص «على النقيض، أنت متوحش، وكمتوحش يجب أن أعاملك». لو أن مايكل انجلو سمع أدنى تذمر عن جيوفانسيموني في المستقبل، لامتطى أحد جياد البريد متجهاً إلى فلورنسا لكي يعلمه كيف يتصرف على نحو أفضل. لو اضطر لفعل ذلك، لندم جيوفانسيموني بشكل مرير «سأمنحك سبباً لتمسح دموعك الحارقة».

ثم وقَّع مايكل انجلو الرسالة، لكنه لم يتوقف هنا. بدلاً من ذلك، واصل ليكتب حاشية استثنائية جارفة:

لا يسعني إلا أن أكتب إليك بضعة أسطر أخرى بخصوص هذا الأمر - لمدة اثني عشر عاماً حتى الآن، جبت كل أرجاء إيطاليا، أعيش حياة بائسة، تحملت كل نوع من الإذلال، وعانيت كل نوع من المشقة، أنهكت نفسي حتى العظم في كل نوع من أنواع العمل، خاطرت بحياتي ذاتها أمام آلاف المخاطر، فقط لكي أساعد عائلتي، والآن، حين أبدأ برفع مستوى العائلة قليلاً، لا بدَّ وأن تكون أنت الوحيد الذي يدمِّر في ساعة واحدة ويُطِيح بما أنجزته في أثناء سنين.

كثير من مصادر قلق مايكل انجلو كانت مالية، كما هي الحال على ما يبدو مع كل نزاعات عائلة بويناروتي عملياً على الأقل. تفجَّر نزاع آخر في أثناء تلك السنوات، سبَّبته تهديدات كاساندرا. في الثامن والعشرين من أيلول سنة ١٥٠٩، حسم لودوفيكو نزاعه معها من دون اللجوء للمحاكم. كانت لديه نفقات قانونية إضافة إلى ذلك، لذا، في النهاية، من ٣٥٠ دوكاتياً أرسلها مايكل انجلو من روما لكي تودع في المصرف على نحو آمن، أودع لودوفيكو ١١٣ دوكاتياً فقط. كما هو محتَّم، حين زار مايكل انجلو فلورنسا، واكتشف هذا الاختلاس لأمواله، كان هناك انفجار غيظ لا يُنسى.

كان لودوفيكو، لحسن حظه، خارج المدينة حينئذ، يقوم بإحدى نوبات نادرة من العمل مدفوع الأجر بوصفه مديراً عاماً إدارياً لمنطقة سان كاسيانو الصغيرة، إلى الجنوب الغربي من فلورنسا. كتب بويناروتو إليه لكي يُعلِمه بما حدث، وتلك أخبار سبَّبت كدراً للودوفيكو، خشِيَ أنه قد يقتله قبل ميعاد موته. في رسالة ثانية، شكا من خطأ «نا» - مع أن الخطأ ربما كان خطأه هو - ولاحظ أن «معرفته بمن هو مايكل انجلو»، تُوجب عليه أن يدرك مدى غضبه.

من الواضح أن مايكل انجلو قد أحبَّ وارتاب بأبيه وأخوته. تلتئم العائلة الفلورنسية

بالأواصر الأخوية والأبوية الأوثق؛ ويحكمها الأب، الذكر الأكبر عمراً، وهذا شأن ذكوري أساساً. الآباء والأبناء - من الناحية النظرية على الأقل - كانوا امتداداً، واحداً للآخر. طبقاً للمثل «الآباء أكلوا الحصرم وأسنان الأبناء ضرِستْ» (إشارة إلى السورة الثانية من سفر حزقيال ١٨، وأبدل الحصرم بالكمثرى - المترجم)، أي إن الآباء والأبناء يُعدّون الشخص نفسه تقريباً، الذكر الأصغر عمراً استمرار للأكبر عمراً. كما وضع الأمر الفيلسوف الفلورنسي مارسيليو فيجينو «الابن مرآة وصورة، يبقى تقريباً عبرها الأب حياً لمدة طويلة». إلا أن آل بوناروتي أخفقوا قياساً بهذا المعيار. قُلِبت هرمية العائلة؛ كان مايكل انجلو، ربما منذ سني مراهقته، الكاسب الرئيس، ورأس العائلة عملياً.

تحرَّر مايكل انجلو في ربيع سنة ١٥٠٨، في الفترة القصيرة التي أمضاها في فلورنسا بين نصب تمثال يوليوس البرونزي في بولونيا في شباط، وبين طلب البابا منه أن يرسم سقف كنيسة السيستين في أواخر آذار. عنى هذا أنه كفَّ عن أن يكون حَدَثاً، بعد أسبوع على عيد ميلاده الثالث والثلاثين. وبعكسه، بقي الابن معتمداً على الأب حتى موت الأب، بحسب القانون الفلورنسي المشتق من القانون الروماني. التحرُّر، الذي انطوى على مراسيم تُجرى أمام قاضٍ، يتم التعهد بموجبه عادة من أجل إيضاح ملكية عقار أو لضمان أن الآباء والأبناء غير مسؤولين عن ديون بعضهم بعضاً. بخصوص تحرُّر مايكل انجلو، كان الدافع غير معروف. ربما انتاب لودوفيكو، الذي كان عرضة للانزعاج بشأن التمويل، القلق من أن ابنه قد قبض مبالغ مالية ضخمة لقاء عمله على ضريح البابا، ونصب ديفيد البرونزي ومذبح بيكولوميني والتي لم يكتمل أيّ منها. لو استسلم مايكل انجلو لحُمّى، لكان لودوفيكو مسؤولاً عن كل شيء.

من ناحية أخرى، من الممكن أن مايكل انجلو نفسه أراد أن يحسم المسائل المتعلقة بالمِلكية. قبل أيام من تحرُّره، سحب ٧٥٠ فلورينا من حسابه الجاري، ووضعه بوصفه دفعة لقاء ثلاثة منازل متلاصقة في فيا غيبيلينا، في حي سانتا كروجي المتوارث. هذه خطوة نحو إعطاء آل بوناروتي ما تسعى إليه العوائل الفلورنسية ذات المكانة: مسكن فخم ملائم في المدينة. بالنسبة إلى الفلورنسيين، العائلة والمنزل مفهومان لا ينفصلان. على نحو مثالي، طبقاً لأطروحات مثل «من العائلة» التي وضعها ألبيرتي، القبيلة برمتها يجب أن تعيش تحت سقف واحد تحت حكم رب الأسرة الودي.

حاول آل بوناروتي الامتثال لهذا التقليد، إذ بدا أن بقيتهم قد انتقلت إلى تلك المنازل الجديدة. إلا أنه في النهاية، أصبح العقار على فيا غيبيلينا مصدراً آخر للتنازع فقط. الحقيقة

كانت أن آل بويناروتي تجمع غير متجانس. بحسب ما كتبه مايكل انجلو في لحظات اتهام متبادل، كان دافعه الأساس وراء إبداع تحف سامية مثل سقف كنيسة السيستين، هو إعادة رفع مكانة آل بويناروتي، التي ظن (خاطئاً) أنهم كانوا عليها. أصبح قلقاً للغاية إذا ما مرض أي فرد من العائلة. غير أنه أبدى دلائل انعدام الود الفعلي لجيوفانسيموني، وكان لديه القليل من الوقت لشقيقه الأصغر، جسيموندو. أذهلت إنجازات مايكل انجلو بقية آل بويناروتي؛ ولا سيما بويناروتو الذي حاول مساعدته قدر استطاعته. لكن خشي الجميع قليلاً من مزاجه، ويبدو أنهم ظنّوه غريب الأطوار، إن لم يكن مختلاً بعض الشيء.

كان هناك ضغط أيضاً على العلاقة بين يوليوس الثاني ومايكل انجلو. كما رأينا، في قضية نصب ديفيد البرونزي ومذبح بيكولوميني، لم يكن مايكل انجلو متحمساً دائماً لتنفيذ أفكار الآخرين. لكن أفكار يوليوس الثاني المتعلقة بقدرة مايكل انجلو على الإنجاز، كانت رائعة: ربما أفضل من أفكار مايكل انجلو الخاصة. عبر إجبار مايكل انجلو على رسم سقف كنيسة السيستين، قدَّم البابا خدمة لكل من الفنان والأجيال اللاحقة. من دون سقف كنيسة السيستين، لافتقر فن مايكل انجلو إلى ذروته.

الظاهر أن البابا قد أبدى اهتماماً بالعمل: بزيارته مايكل انجلو بينما كان يرسم، متسلقاً درجات السلَّم، وبمد الفنان يد المساعدة له على المنصة. لكن كان هناك نزاع بين الاثنين.

تقاسم يوليوس ومايكل انجلو سمة مشتركة أخرى، إضافة إلى سرعة غضبهما. كان كلاهما نافذ الصبر. يوليوس، الذي كان بطبيعته متلهفاً وغير متسامح تجاه التأخير، ما أن أُنجز نصف السقف، بالتحديد من الباب إلى منتصف السقف، حتى تمنى أن يكشف عن العمل. لسوء الحظ، حين كان مايكل انجلو مستعداً لكشف الجزء المكتمل، لم يعد يوليوس هناك. غادر فجأة. حسم أمره في الأول من أيلول سنة ١٥١٠، وغادر في اليوم نفسه. بينما كان مايكل انجلو على السقالة، كانت دواليب السياسة الكبرى تدور.

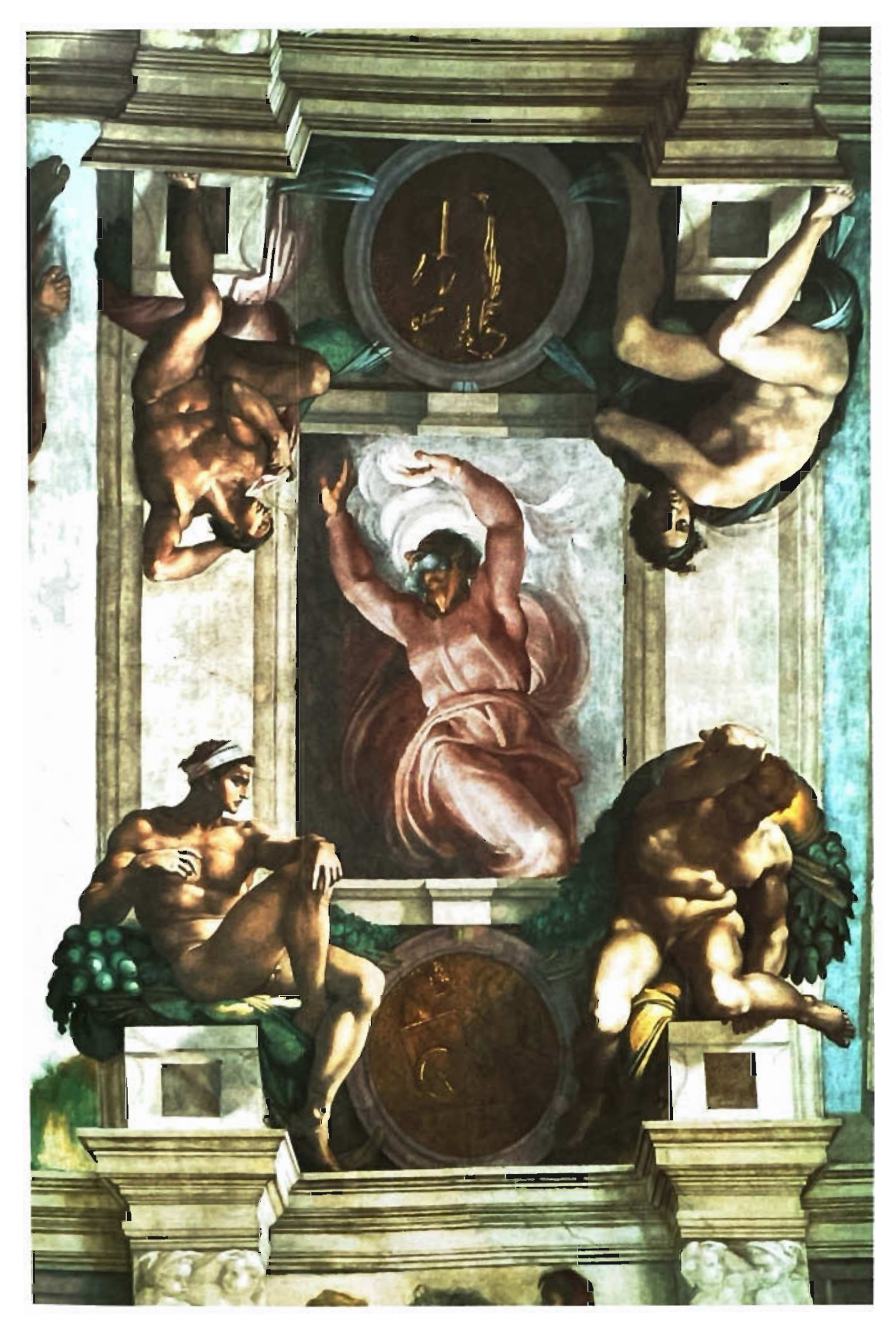
في مسعى من يوليوس لجعل البابوية سلطة راسخة ومهيمنة في إيطاليا، شكَّل تحالفاً ضد البندقية، مع فرنسا والإمبراطور ماكسيميليان الروماني المقدس وإسبانيا - بكلمة أخرى، القوى الأوربية الرائدة. ثم، جراء قلقه من تعاظم سلطة فرنسا في شؤون إيطاليا، ذهب باتجاه معاكس وتحالف مع البندقية ضد الفرنسيين. كانت حملته المضادة لفرنسا قيد التنفيذ بحلول صيف سنة ١٥١٠، وكان مهووساً بها. تذمر إلى سفير البندقية «حرمني هؤلاء الفرنسيون من الشهية للطعام، ولا أنام».

كما فعل في الغالب، قام يوليوس برحلة بين الدول البابوية في أثناء شهر آب الحار، ولذا كان غائباً منذ الثامن عشر منه. لا بدَّ وأن هذا قد أربك مايكل انجلو. حين وضع لمسته

الأخيرة على القسم من السقف الخاص بخلق حواء، كان يوليوس خارج المدينة، لكن كان من المتوقع أن يعود سريعاً - في اللحظة التي نوى فيها مايكل انجلو أن يطلب مبلغ ٥٠٠ دوكاتي الذي كان مديناً به لقاء عمل العام الماضي، و٥٠٠ أخرى ظنَّ أنها مستحقة الدفع مسبقاً لتغطية كلفة إنشاء الجزء الأخير من السقالة، من بين أشياء أخرى. على أي حال، الشيء اللاحق الذي سمع به، هو أن البابا قد سار شمالاً من دون العودة للعاصمة، وأنه طلب من جميع الكرادلة في روما أن ينضموا إليه.

في هذه اللحظة، استلم مايكل انجلو رسالة من العائلة، تبلغه أن بوينارو تو كان مريضاً. غلب عليه القلق، وشعر أنه في مأزق. لو كان شقيقه مريضاً على نحو خطر، لترك كل شيء وامتطى جواداً متجهاً إلى فلورنسا في الحال. وإذا فعل ذلك، ربما يغضب البابا. (من الواضح أن مايكل انجلو احتفظ بذكرى حية عن المرة الأخيرة التي غادر فيها روما من دون إذن).

كتب إلى أبيه أن البابا «قد غادر من دون أن يترك لي تعليمات، ولذا، أجد نفسي من دون نقود ولا أعرف ما يجب أن أفعل. لا أريد أن أغضبه لو غادرت، وأخسر مستحقاتي، ولكن البقاء عسير»، التمس من لودوفيكو أن يضمن حصول بوينارو تو على عناية طبية ملائمة، وأن يسحب نقوداً من حسابه الجاري لتمويل ذلك، إذا ما اقتضت الضرورة. في آخر المطاف، قرَّر مايكل انجلو أن يسافر شمالاً ويطلب تمويلاً أكثر من راعيه. لم تكن لحظة مؤاتية.



الشكل ٣: سقف كنيسة السيستين، تفصيل: فصل الضوء عن الظلام.

الفصل الثاني عشر

التجسيد

«بالطبع؛ لأن معظم شخوصي مستقاة من ذكر عارٍ، أنا على ثقة من تأثُّري بحقيقة أن مايكل انجلو قد أنجز الذكور العراة الأكثر شهوانية في الفنون التشكيلية».

فرانسيس بيكون

في الوقت الذي لِحق فيه مايكل انجلو بيوليوس، كان الأخير قد دخل بولونيا دخولاً ظافراً للمرة الثانية، في الثاني والعشرين من أيلول سنة ١٥١٠، ثم شرع يعدُّ جيشاً من أجل حرب عظمى. حصل مايكل انجلو على وعد من البابا بمبلغ ٥٠٠ دوكاتي في هذا الوقت من الأزمة المالية مما يدلُّ على قوة علاقته مع البابا.

دُفِع له المبلغ في روما في الخامس والعشرين من تشرين الأول. لكن قبل أن يواصل مايكل انجلو العمل على السقف، أصرَّ على أن ينال المزيد ويحصل عليه مقدماً. مثلما رأى الأمر، ما قبضه كان ببساطة لقاء عمل أنجزه مسبقاً. تلك النقود تعود إليه، فأرسلها في الحال إلى فلورنسا لكي تُستثمر. لا بدَّ وأنه قبض قسماً من أجوره مسبقاً، ومثلما قال لبوناروتو، بوسعه «مواصلة العمل» الذي انطوى على إعادة ترتيب السقالة في الكنيسة. لكن الدوكاتيات الإضافية لم تصل، وبحلول نهاية السنة، عاد مايكل انجلو إلى بولونيا ثانية.

لا بدَّ وأن رسم الجداريات كان آخر ما يدور في خلد البابا، إذ لَزِم الفراش إثر حمّى ألمّت

به. في لحظة معينة، حين كانت القوات الفرنسية خارج الأسوار، بدا وكأنه على يوليوس أن يفاوض من أجل السلام. لم يكن بوسعه أن يأكل ولا ينام من الغضب والإحباط، وقال: إنه يفضِّل الموت على الاستسلام. كان مريضاً طوال شهري تشرين الثاني وكانون الأول، ورفض أن يأكل ما طُلِب منه، وهدَّد بشنق خدمه إذا ما بلَّغوا الأطباء.

في الثاني من كانون الثاني سنة ١٥١١، غادر يوليوس، وهو بالكاد معافى، بولونيا في الثلج لكي يقود بنفسه حصار مدينة ميراندولا الصغيرة، النقطة الحدودية المتاخمة لهدفه الرئيس، فيرارا، وهو يردِّد الكلمات «لنرَ إذا ما كان لدي إقدام بقدر ما لدى ملك فرنسا»[1].

أذهل سلوك هذا البابا المسن معاصريه. اندهش المؤرخ ورجل الدولة الفلورنسي، فرانجيسكو غويجارديني من أن «الحبر الأعظم، نائب المسيح على الأرض، المسن والمريض، والذي تربّى في بحبوحة ومسرة، سار بشخصه إلى حربٍ شنَّها بنفسه ضد مسيحيين، وخيَّم في مدينة لا أهمية لها، حيث عرَّض نفسه مثل قائد جيش إلى الإجهاد والمخاطر، ولم يحتفظ بأي شيء يخص البابا سوى الرداء والاسم». في أحد الحوادث، اخترقت قذيفة مدفع غرفة، كان يوليوس نائماً فيها، فجرحت خدمه، ولكنه خرج منها من دون أذى.

لا بدَّ وأن مخيلة مايكل انجلو قد تأثرت بعمله لصالح راعٍ يتمتع بقوة إرادة مهيمنة، بل وحتى مثيرة للقلق، ولا سيما عند النظر في كيفية رسم مَن هو أكثر هيمنة من بين جميع الكائنات، الرب الأب. مع هذا، تحت هذه الظروف، لا بدَّ وأن موت يوليوس الوشيك بدا أكثر احتمالاً من بقائه حياً. إذا حدث هذا، قد يُعطى السقف إلى فنان آخر، أو قد يتم تغيير العقد. كان هذا سبباً آخر للحصول على أجره مقدماً. وعد الداتاري البابوي، الموظف في الإدارة البابوية الذي يتحكم بنفقات البابا الشخصية، لورنزو بوجي، بأنه سيرتب دفع مستحقاته حالما يعود إلى بولونيا.

على أي حال، بحلول شهر شباط، بعد أكثر من شهر على انطلاق بوجي، لم تصل مستحقات مايكل انجلو، الذي كان يقلِّب فكرة القيام برحلة ثالثة إلى الشمال. كتب بعد عقد من الزمن: أنه عدّ تلك الأشهر خسارة. في شباط سنة ١٥١١، كانت قد مضت ستة أشهر على إكماله القسم الأول من السقف؛ يوليوس لم يعد إلى روما إلا في أواخر حزيران.

(١) كانت فيرارا أنموذج لعبة الخيوط المتشابكة للولاءات والمطالب التي جعلت السياسية الإيطالية معقدة للغاية. تقليدياً، كانت هذه المنطقة جزءًا من الدول البابوية، لكن العائلة الحاكمة لها، ديستا، تحدَّرت من الشمال الأبعد بقليل، وكان أفرادها بذلك رعايا بالوراثة للإمبراطور الروماني المقدس. زد على ذلك، كانت فيرارا تقع بين المنطقة التي سيطر عليها البابا ومقاطعات البندقية وميلان - وتطالب بها فرنسا والإمبراطورية. في هذه المرحلة، كان هدف يوليوس أن يسيطر على فيرارا قبل الفرنسيين. خطة اللعبة (الناجحة) لدوق فيرارا كانت أن يبقى مستقلاً عبر إثارة جميع تلك الأطراف ضد بعض. دفع الدوق البابا بذلك إلى حافة الحنق.

في ذلك الوقت، نحتْ حملته منحى خاطئاً على نحو فظيع. أعلن يوليوس «إنها إرادة الرب، أن يُعاقب دوق فيرارا، وأن تُحرَّر إيطاليا من أيدي الفرنسيين»، لكن قوات البابا ودولة البندقية هزمها الوحش الأسود (bête noire، بالفرنسية في الأصل - المترجم)، دوق فيرارا في الثامن والعشرين من شباط. ثم، في الثالث والعشرين من أيار، خسرا بولونيا لصالح الفرنسيين، وسرعان ما أعقبتها ميراندولا. بعد ذلك، في جدال عن المسؤولية عن الكارثة، قتل ابن أخ يوليوس، فرانجيسكو ماريا ديلا روفيري ساعده الأيمن، الكاردينال آليدوسي. اقترح ملك فرنسا والإمبراطور مجلساً كنسياً عاماً، ربما كان هدفه الإطاحة بيوليوس. أطلق يوليوس لحيته، حزناً على بولونيا، وتحدياً للقانون الكنسي.

من المفهوم إذن أن يكون سقف كنيسة السيستين في آخر الأوليات. أخيراً، لم يُكشف عن القسم الأول إلا بعد منتصف الصيف، وقد رُفِعت السقالة بعد سنة من موعدها المقرَّر. وصف باريس دي غراسي، في مذكراته في الرابع عشر من آب، عشية عيد انتقال العذراء، اهتمام يوليوس المثير بـ «اللوحات الجديدة التي كُشِف عنها مؤخراً» (أضاف بسخرية، ما لم يأتِ الحبر الأعظم باكراً إلى الكنيسة من أجل صلواته). بعد أربعة أيام، مرض البابا بالحمى والصداع والتقيؤ ثانية. وسرعان ما أصبح واهناً، حتى إنه بالكاد استطاع أن يتنفس. موته كان متوقعاً في أي لحظة؛ هو بنفسه همس للكاردينال رياريو أنه يريد الموت. زُعم أنه انتعش إثر تصريح كاردينال في مناجاة، إنه ربما من الأفضل أن يقتلوه فوراً وينهبوا ممتلكاته، بما أنه على وشك أن يموت في كل الأحوال. فورة الغيظ الناجمة عن ذلك أعادت البابا إلى الحياة، فهدَّد برمي الكاردينال من النافذة وشنق أطبائه ما لم يسمحوا له بتناول النبيذ، وعاد إلى كامل نشاطه في آخر المطاف. لكن مرَّ أكثر من شهر قبل أن يبدأ مايكل انجلو بالرسم ثانية.

كتب مايكل انجلو في أثناء هذا الوقت، أنه قد بدأ «بوضع الرسوم التمهيدية للعمل المذكور، أي من أجل أطراف وجوانب محيط سقف كنيسة سكستوس المذكورة، مع توقع الحصول على المال لإنهاء العمل»، كان هذا الوقت أبعد ما يكون عن الخمول: إذ انطوى على تصوُّر الإنشاءات ودراسات الشخوص لأعظم الصور التي رسمها، ومن ضمنها خلق آدم وفصل الضوء عن الظلام. أمضى مايكل انجلو سنة تقريباً في إنجاز الرسوم التمهيدية، مع توقف نجم عن بضع رحلات إلى الشمال فحسب، مما يوحي بأنها مرحلة كانت حدة العمل فيها أقل مما مرَّ به طيلة سنوات: منذ أن شرع بنحت «ديفيد» في الحقيقة. كان هناك وقت للقيام بأمور لا علاقة مباشرة لها بالرسم.

تعود كثير من قصائد مايكل انجلو المكتملة المبكرة إلى هذه المرحلة. إحداها هجوم على سياسات راعيه العسكرية. تبدأ القصيدة «هنا يصنعون الخوذ والسيوف من الكؤوس المقدسة

/ ويبيعون دم المسيح بالحفنات / حوَّلوا صليبه وأشواكه إلى رماح ودروع»، هذا ما حدث تماماً سنة ١٥١١، دفع يوليوس منصبه البابوي حينها إلى شفا الحرب، ووجَّه جميع الموارد إلى قطعات الجيش والتسليح (وبذلك، جعل من تمويل الجداريات والمنحوتات أكثر صعوبة).

يبدو مايكل انجلو في هذه القصيدة مصلحاً متحمساً. لم يعد للمسيح مكان في روما، بما أن «جسده يُباع، وكل طريق إلى الفضيلة قد أُغلِق». مضى على السوناتا، التي ربما كانت رسالة شعرية كتبها إلى مراسله، جيوفاني دا بيستويا، «vostro michelagniolo in turchia» («المخلص مايكل انجلو في تركيا»)، ملمحاً إلى أن روما لم تكن عاصمة الإيمان، بل عاصمة الكفر.

ما كان بوسع مارتن لوثر، الذي زار روما سنة ١٥١٠، أن يعبِّر عن الأمر بقوة أكثر، ولا سافونارولا. ولكن اتفق الجميع حينئذ على أن هناك حاجة للإصلاح، ومن بينهم أولئك الذين أساءوا استغلال النظام. حتى لورنزو دي مديچي، الذي نجح عبر الفساد والضغط الدبلوماسي في تنصيب ابنه ذي الستة عشر عاماً كاردينالاً، اعتقد جازماً أن روما كانت «بؤرة جور».

كتب مايكل انجلو كثيراً من النصح في رسالته إلى ذلك الابن نفسه، جيوفاني، الذي أصبح حينها موظفاً مهماً عند يوليوس الثاني. سادت موجة من «معضلة السجين» بين العوائل الإيطالية التي نالت البابوية، أو أصبحت متنفذة مثل ديلا روفيري، بالصدفة لأن أحد أفرادها أصبح بابا (prisoner's dilemma سجينان يجب أن يقرِّرا كل على حدة فيما إذا يعترف كل منهما بالجريمة أم لا - المترجم). ما دام النظام فاسداً، كان من الحماقة ألا يستغله المرء لمصلحته هو وعائلته. على المنوال نفسه، ادعى الاكساندر الخامس ويوليوس الثاني - مثلما نظَّر ميكيافيلي بالنيابة عنهما في «الأمير» - أنه على البابوية أن تصبح قوية سياسية وعسكرية، لتتفادى الوقوع مثل دمية بيد أي من القوى الأوربية الكبرى، فرنسا أو إسبانيا، أو حتى أن تصبح على نحو مخزٍ تحت حكم القبائل الأرستقراطية الرومانية، آل كولونا وآل أورسيني، وبذلك، مجرد دمية عند السادة المحليين - كما حدث في القرون الوسطى. آمن يوليوس بلا ريب أن سلوكه في ميراندولا، وفي أثناء حملاته، ليس خيانة للمسيح، بل السبيل الوحيد لإقامة عصر ذهبي من الحكم البابوي في إيطاليا وفي جميع أنحاء العالم المسيحي.

ضربت قصيدة أخرى لمايكل انجلو على وترٍ شخصي، خاطب فيها يوليوس مباشرة (على الرغم من الريبة حيال جرأته على إرسالها إليه). أصرَّ على أنه كان خادم البابا منذ أمد بعيد، لكنه كلما عمل بمثابرة، قلَّت حظوته. اشتكى أن السماء دفعته بقسوة لكي يحاول أن

«يقطف فاكهة من شجرة جافة» - يُفترض أن الشجرة الميتة المشار إليها هنا هي شجرة سنديان ديلا روفيري، أكاليل وفيرة منها كان يرسمها على السقف، مرفقة برزم من البلوط العملاق، ثمرة السنديان. في القصيدة، أورد مايكل انجلو اتهاماً آخر: أن يوليوس كان يستمع لأصوات الغواية التي يطلقها الفنانون الخصوم «صدَّقت حكايات وكلاماً خيالياً / وكافأت مَن هو عدو الحقيقة».

مَن قد يكون المعني بهذا؟ منافس مايكل انجلو الأخطر في سنة ١٥١١ - الوحيد، حقيقة - كان رساماً شاباً تمتع بموهبة استثنائية، رفائيلو سانتي: المعروف برفائيل بالنسبة إلى الناطقين باللغة الإنكليزية. في تشرين الأول سنة ١٥١١، عيَّنه يوليوس في وظيفة يسيرة ومجزية بوصفه أحد كتاب الرسائل والإيجازات البابوية (لم يتحتم على الرسام أن يقوم بهذا العمل بطبيعة الحال). تصفه وثيقة على أنه «ابننا العزيز رفائيل» وورد فيها أيضاً أنه مُنِح هذا الدخل الإضافي «لكي يُحافظ عليه على نحو ملائم»، يوحي اختيار الكلمات بأن رفائيل تمتع بعلاقة أقل خشونة مع يوليوس من مايكل انجلو. من العسير أن نتخيله يُجري حواراً، رواه مايكل انجلو أجل كونديفي «سأل البابا يوماً ما متى ينتهي من تلك الكنيسة، فقيل له «حين أتمكن من ذلك». واصل البابا كلامه وقد احتد مزاجه «تريد أن أطلب أن يُلقى بك من السقالة، أليس كذلك؟» (كان يوليوس مولعاً بتهديد الناس برميهم من أماكن عالية، مع أنه لم يفعل ذلك إطلاقاً).

ربما كان رفائيل «عدو الحقيقة» في قصيدة مايكل انجلو، وتلك هي المكافأة التي كان يسعى إليها. كانت سمعته تتسع بكل تأكيد. في السادس عشر من آب سنة ١٥١١، بعد كشف الجزء الأول من كنيسة السيستين، كتب غروسينو، سفير مانتوا، إلى إيزابيلا ديستا وأرفق بعض الفقرات عن الأخبار الفنية. أحدها كان أن البابا نظَّم عرضاً جديداً للنحت الكلاسيكي في بلفيردي الفاتيكان، من ضمنه نصب اللاكوان. الخبر الآخر كان أن كثيرين يثنون على الرسم في الكنيسة على أنه شيء جميل. الرسام، طبقاً لغروسينو، كان رفائيل من أوربينو. لو أن سوء الفهم هذا وصل مسامع مايكل انجلو، لاستشاط غضباً.

وُلد رفائيل في أوربينو، وكان يصغر مايكل انجلو بثماني سنوات، إلا أنه كان يتعقَّبه عن كثب لبعض الوقت. كانا في بعض الأمور متشابهين للغاية - موهبتهما هائلة، طموحين بشِدَّة وحريصين على الحصول على الثمن الأعلى لقاء عملهما. رفائيل، أيضاً، كان شاعراً؛ إلا أنه على النقيض من مايكل انجلو، كان شاعراً سيئاً. وكانا متناقضين في أمور أخرى، ففي حين تميَّز مايكل انجلو بالنفور من المجتمع والانطواء تقريباً، تمتع رفائيل بهبة الشعبية والحضور الساحر. كان محباً للحياة الطيبة «شخص شهواني، تسرُّه النساء ومستعد دائماً

لخدمتهن» بحسب فاساري. وفي حين حُكِم على مايكل انجلو أن يعيش مع القذارة، انتقل رفائيل ليعيش لمدة طويلة في منزل فخم في روما بأحدث طراز.

سرعان ما جمع رفائيل كثيراً من المعجبين والمساندين في روما، من بينهم برامانتي، المعماري الأكبر عمراً، الذي كان من أهالي أوربينو أيضاً. كان لتلك الأمور أهمية في إيطاليا القرن السادس عشر. عنت هويتهم الثقافية أن الإيطاليين شعروا بأنهم متميِّزون عن البرابرة الفرنسيين، أو بحسب عبارة بنفينتو جيليني «أولئك الوحوش الإنكليز». على أي حال، يعد شخص من أوربينو أجنبياً بالمعنى الحسّي اليومي بالنسبة إلى فلورنسي، ليس من أمتهم، والعكس صحيح.

أوربينو هي مهد ثقافة الكياسة الإيطالية. «رجل البلاط» (Il Cortegiano)، انطلق من المدينة سنة ١٥٠٦، الكتاب التمهيدي الرائع عن كيفية عيش تلك الحياة حتى الإتقان اللَّبق الدمث. ألَّفه بالداساري كاستيليوني المهذب والحميم (١٤٧٨ - ١٥٢٩)، صديق رفائيل، وموضوع أحد أجمل بورتريهاته. مع أن رفائيل نفسه لم يظهر في كتاب حواراته، على النقيض من كثيرين ممن جلسوا لكي يرسمهم، من بينهم جوليانو دي مديجي وكاردينال بيبيَنا: عالم رجال البلاط كان عالم رفائيل. فحوى كتاب كاستيليوني كانت أن رجل البلاط المثالي يجب أن يكون قادراً على الرقص، والغناء، وعزف الموسيقا، والتحدث بطريقة مسلية، وركوب الخيل، والمبارزة، وحتى الرسم، لكن كلها تتم بانطباع عفوي، ومن دون إحساس عامّي بالإجهاد. بإيجاز، صاغ كاستيليوني فكرة الرجل المهذب (the gentleman)، (قُرِأت أطروحته في أوربا ومن ضمنها انكلترا، حيث طُبِعت ترجمة لكتابه قام بها السير توماس هوبي سنة ١٥٦١).

عكس فن رفائيل هذا الإحساس بالتمكن والعفوية تماماً، في حين كشف مايكل انجلو عن جهد بطولي وتوقّد عاطفي. لاحظ ناقد من القرن السادس عشر أن رفائيل رسم رجالاً مهذبين، بينما شخوص مايكل انجلو بدوا وكأنهم حمالين. من الواضح أن رفائيل نفسه تحلّى بآداب البلاط. أُشيع أن البابا ليو العاشر نوى أن ينصبه كاردينالاً، لكن وفاة رفائيل المبكرة حالت دون ذلك. هذا أيضاً يؤكد التناقض: من المستحيل أن يتخيل المرء مايكل انجلو أميراً من أمراء الكنيسة - ربما ناسك أو متصوف، لكن ليس كاردينالاً.

ربما كان رفائيل ومايكل انجلو صديقين قبل أن يصبحا متنافسَين وعدوَّين. صحيح أن مايكل انجلو تصادم بحدَّة مع أستاذ رفائيل في فلورنسا[1]. بحسب فاساري، قال مايكل

(١) يصعب تحديد تاريخ هذا النزاع، لكن يُفترض أنه بين سنة ١٥٠٤ و ١٥٠٧، حين كان بيروجينو في فلورنسا، ينهي عملاً لمذبح، بدأه فيليبينو ليبي لكنيسة سانتيسيما آنونتسياتا (وحتى ذلك التاريخ، بدت قديمة الطراز على نحو متميز).

انجلو لبيروجينو علناً: إنه كان «أخرق في الفن» (goffo nell arte) - لكن ربما استحق بيروجينو ذلك. أشار فاساري أنه كان «يحاول دائماً أن يجرح زملاءه بكلمات لاذعة»، شعر بالإهانة من اعتداء مايكل انجلو، حتى إنه اشتكى إلى لجنة الشرطة، Otto di Guardia، لكنه خرج «بقليل من الشرف».

من ناحية أخرى، ربما كان بإمكان مايكل انجلو أن يكون خدوماً بكرم للشباب الذين أرادوا أن يتعلموا الرسم، ورفائيل لم يكن جذاباً فحسب، بل حسن الهيأة. تعلم الفنانون الشباب من فلورنسا وخارجها في سنوات منتصف العقد (الأول من القرن السادس عشر - المترجم) من الأعمال الثورية الجديدة لليوناردو دافنشي تحديداً، ولكن من مايكل انجلو أيضاً. رعاته - أنيولو دوني وتاديو تادي - كانوا رعاة رفائيل أيضاً (بحسب فاساري، أحبّ تادي أن يكون رفائيل «في بيته أو أن يجالسه عند مائدة الطعام، لكونه معجباً عظيماً بالرجال الموهوبين»).

شارك رفائيل في «الحوارات والنقاشات الجميلة الأهم» التي دارت في مشغل المعماري والنحات البارع في أعمال الخشب باجيو دانيولو «ولا سيما في الشتاء». فاساري سمع أن مايكل انجلو حضر «أحياناً، لكن ليس غالباً»، وهو المندفع والمشغول والمتحسِّس من اللقاءات الاجتماعية؛ لأنها بدت وكأنها تهديد لأفكاره ومشاعره الداخلية.

إذا كانت هناك علاقة طيبة بين مايكل انجلو ورفائيل، فإنها لم تستمر طويلاً على أي حال. حين كان مايكل انجلو في روما في أوائل سنة ١٥٠٦، كتب إلى أبيه في فلورنسا، يطلب منه أن يتأكد من أن صندوق مايكل انجلو -على الأرجح مليء بالرسومات - يُحفظ في مكان آمن، وأن تُنقل قطعة «رخام سيدتنا» (يُفترض أنها عذراء بيرجس)، إلى داخل المنزل، «وألّا يدع أحداً يراها»، ربما عنى بذلك «الأحد» رفائيل تحديداً[1].

بعد عدة سنوات، توافرت لمايكل انجلو أسس أكثر لجنون الارتياب. في أحد المواجهات الأكثر استثنائية في مجمل تاريخ الرسم، بدأ رفائيل العمل في الفاتيكان، تقريباً في الوقت نفسه الذي رسم فيه مايكل انجلو الباردات الأولى من الكنيسة. بطبيعة الحال، كان أحدهما مدركًا لوجود الآخر، حين كانا يعملان على تحفهما الفنية.

*

(١) من المؤكد أن رفائيل استعمل المسيح الطفل في عذراء بيرجس بوصفه مصدراً لعمله الخاص، ورسم دراسة عن المنحوتة، وفعل الشيء نفسه مع عمل مايكل انجلو غير المكتمل «القديس متي»، مما يوحي بأنه في مرحلة ما تمتع بحق الدخول إلى ورشة مايكل انجلو. زد على ذلك، مسحُ رفائيل لمنجزات الفنانين الأكبر عمراً شمل مرأى خلفي رائع لنصب ديفيد (حاله حال رسم ليوناردو، كان أقل هيمنة وأكثر تناغماً من الأصل)، ودراسات عن الرسم التمهيدي لجدارية معركة كاشينا. استعان بعمل توندو تادي بوصفه مصدراً للوحته عذراء الجسر.

في الحادي والعشرين من نيسـان سـنة ١٥٠٨، تماماً عند وصول مايكل انجلو إلى روما لكي يتفاوض على عقد كنيسة السيستين، كتب رفائيل إلى عمه، يطلب منه أن يكتب رسالة توصية من ابن شقيق البابا، فرانجيسكو ديلا روفيري، موجهة إلى حامل اللواء سوديريني. كان مهتـماً برسـم «غرفة معينة»، وبدا أنه يريـد من هذين الرجلين المؤثرَين أن يسـاعداه في الحصول على التكليف. ربما كانت تلك هي الغرفة الوسطى في جناح يوليوس في مقر إقامته في الفاتيكان. انتقل البابا إلى طابق أعلى من الغرف التي شـغلها منافسـه المقيت، الاكساندر بورجا. في سـنة ١٥٠٨، بعد الترميم، تم جمع فريق من الفنانين الخبراء من أجل تزيين تلك الغرف «Stanze» (الغرف بالإيطالية، ومعروفة بأنها غرف رفائيل - المترجم). في غضون أشهر، تخلص رفائيل من الآخرين، وأصبح المسؤول عن المشروع.

الجداريـات الأولى التـي أكملها رفائيل «نـزاع السر المقدس» أو النـزاع «Disputa»، و«بارناسـوس» و «مدرسـة أثينا»، تمخـض عنها أثر رائع يـوازي أثر نُصُـب مايكل انجلو ديفيد والبيتا. أُنجِزت بالتزامن مع القسـم الأول من سـقف كنيسـة السيسـتين، في الغرف البابويـة، بدءاً بغرفـة التوقيـع «Stanza della Segnatura»، التي كانت حينها مكتبة يوليـوس الثـاني. وصف عملا «مدرسـة أثينا» و «النـزاع» مجمعاً من عـوالم فكرية، أرادت فلورنسـا عـصر النهضة أن تمزجهـا معاً. على التتابـع، جمعتا المفكرين والفلاسـفة الكبار في العـالم القديـم، متمركزين حول أفلاطون وأرسـطو والقديسـين وعلماء اللاهـوت العظام للكنيسـة المسـيحية. فنياً، مثّلتا توليفة لكل شيء تعلمه رفائيل من الأساتذة المبكرين، مرفقاً بجـودة الروعـة المتحضِّرة التي تحلى بها. مع تلك الصور، شـعر فاسـاري أن رفائيل قد مثّل تحديـاً لجميع الفنانين الآخرين - لكن المنافـس الأكثر وضوحاً، الذي يعمل بالقرب منه في كنيسة البابا، كان مايكل انجلو.

مـن جهته، انبهر يوليـوس الثاني انبهاراً هائـلاً على نحو مفهوم. لم يشـك مايكل انجلو بـأن رفائيـل وبرامانتـي كانـا يحيكان الدسـائس ضده فحسـب، بـل اعتقـد أن رفائيل كان يـسرق أفكاره. في لحظة غضب بائسـة، بعد ثلاثة عقود من الزمن، قـدَّم مايكل انجلو هذه الاتهامات الثلاثة «جميع الخلافات التي برزت بين يوليوس الثاني وبيني، كانت جراء حسد برامانتـي ورفائيـل الأوربيني». وأكثر من هذا «لدى رفائيل أسـباب قوية ليكون حسـوداً؛ لأن مـا عرفه عن الفـن، تعلمه مني»، ثمة بذرة من الحقيقة في هـذا. جزء من موهبة رفائيل تكمن في اسـتيعابه أسـاليب الفنانين الآخريـن وابتكاراتهم بطلاقة مذهلة. اسـتقى فنه من كثير من المصادر، من ضمنها ليوناردو وبيروجينو، لكن مايكل انجلو كان منها بالتأكيد.

طبقاً لكونديفي، حين رأى رفائيل «الأسلوب الجديد والمذهل» للسقف، «لكونه مقلِّداً

رائعاً، سعى عبر برامانتي أن يرسم البقية بنفسه»، مع أن هذا الأمر غير صحيح بشكل مؤكد، لكنه محتمل. قد يبدو غير قابل للتصديق اليوم ألّا يمنح مايكل انجلو تكليف إكمال سقف كنيسة السيستين، إلا أنه لم يكن مستبعداً عام١٥١١. فقد سبق أن أزاح رفائيل بعض الفنانين الكبار عن رسم غرف الفاتيكان - لم لا يزيح مايكل انجلو أيضاً؟ أظهر نفسه وكأنه راغب وقادر على تقديم نسخته الخاصة من أنبياء وعرافي مايكل انجلو. جداريته لإشعيا في سانت أغوستينو كانت مستقاة بوضوح من شخوص سقف كنيسة السيستين، لكن مع Terribilita أقل وكثير من بصمة رفائيل المميزة: الرشاقة.



الشكل ١ : مدرسة أثينا (تفصيل)، ١٥٠٩ - ١٥١٠، جدارية، ستانسَ ديلا سَنياتورا (غرفة التوقيع، بالإيطالية في الأصل - المترجم)، الفاتيكان. هرقليطس، أو «المفكر» إلى أسفل الجانب الأيمن، جالس على الدرجات، رأسه مستند على يده، وبيده قلم. ربما هذا بورتريه لمايكل انجلو، ومن المؤكد أنه تقليد لأنبيائه المرسومين مؤخراً على سقف كنيسة السيستين.

أُنجِز هذا العمل بعد الكشف عن القسم الأول من سقف كنيسة السيستين في صيف سنة ١٥١١. من الممكن أن رفائيل قد حظي برؤية العمل قبل الكشف عنه. خمَّن فاساري أنه حين كان مايكل انجلو خارج روما «برامانتي، الذي كانت لديه مفاتيح الكنيسة، اصطحب رفائيل معه؛ لأنه صديقه، لكي يرى عمل مايكل انجلو ويدرس أسلوبه»[1].

رسم رفائيل أحد شخوص جدارية مدرسة أثينا، التي من الممكن أن يعود تاريخها إلى ١٥٠٩ - ١٥١١، على جبس مختلف. من الواضح أن الفيلسوف هرقليطس، الذي يجلس متأملاً في مقدمة اللوحة، مستمد من أنبياء مايكل انجلو في السيستين، لكن الفيلسوف اتَّشح برداء معاصر، وحذاءٍ ذي رقبة، وركبتاه عاريتان. غالباً ما يُفترض أن هذا بورتريه لمايكل انجلو، وهذا ممكن - مع أنه يفتقر إلى بعض العلامات المميِّزة، مثل الأنف المكسور على نحو سيئ. على أي حال، كان هذا إعلاناً مؤكداً من رفائيل: بوسعه أن يفعل كل ما يفعله مايكل انجلو.

*

كان التشريح المهنة الأخرى التي وجد مايكل انجلو الوقت من أجلها في أثناء توقفه عن العمل على سقف السيستين. انشغاله الحاد بالذكر العاري في هذه المرحلة واتقانه المتزايد بوتيرة منتظمة في تصويره، يوحي بأنه لو كانت «لديه الفرصة» لشرَّحه، ربما في كانون الثاني أو شباط سنة ١٥١١. المكان الملائم لتنفيذ دراساته التشريحية، ربما كان المستشفى العظيم في سانتو سبيريتو في ساسيا، الذي كان وقفاً كبيراً من عم يوليوس الثاني، سكستوس الرابع، وكان يبعد مسافة قصيرة عن ورشة مايكل انجلو.

أثبت الباحث جيمس ألكينز عملياً، أنه ليس هناك ملمح تشريحي مصوَّر في أي من أعمال مايكل انجلو، لا يمكن اكتشافه عبر النظر إلى موديل عارٍ. هذا أيضاً يكشف عن دافعه وراء تشريح الأجسام: أراد أن يفهم على نحو أفضل ما يرى. كانت عضلات الجسم وعظامه مفردات أساسية في فنه. كل شيء أنجزه (من ضمنه، لاحقاً في عمله، العمارة) يعتمد على ذلك. بالتوغل تحت الجلد، بوسعه أن يستوعب ويضفي بعداً ذاتياً على تلك الملامح الأحيائية المعقدة، لكي يتمكن بعدها من تحليلها وتبسيطها وتأكيدها وحفظها، ومن ثم يبتكر أجساداً جديدة وجميلة متى ما شاء.

---

(١) المرة الأولى التي كان فيها مايكل انجلو خارج روما بعد بدئه العمل على السقف، على حد علمنا، كانت في أيلول سنة ١٥١٠، حين ذهب إلى بولونيا. لو أن هذا حصل فعلاً، لكان في الأشهر اللاحقة، التي كان مايكل انجلو في أثنائها خارج روما على نحو متقطع.

ربما كان هذا السبب الذي جعل عملية التشريح المريعة، بحسب كونديفي، تمنح مايكل انجلو «المتعة الممكنة الأعظم». كان التشريح يوفر المصدر الأكثر حيوية لفنه وخياله. بوسعنا القول: إن ليونـاردو كان يحاول إخراج عِلم من الجسـد، في حين أراد مايكل انجلو إخراج شـعر بصري منه. المفارقة هي أن الرسـومات التي وضعها ليونـاردو اعتماداً على التشريح، أخفت الواقع المريع والمتعفن لما كان ينظر إليه - كانت لوحاته جميلة بشكل هائل - في حين رسومات مايكل انجلو التشريحية هي من بين أعماله الواقعية القليلة الجاذبية للغاية والعادية إلى حـد بعيـد[1]، كان التشريح بالنسـبة إليه مرحلة نفعية نحو خلـق المحصلة النهائية، التي كانت نحتاً أو رسماً لشخوص جميلة على نحو متسامي. هذا أيضاً يساعد على إيضاح الموقف التدميري القاسي تقريباً الذي اتخذه تجاه رسوماته.

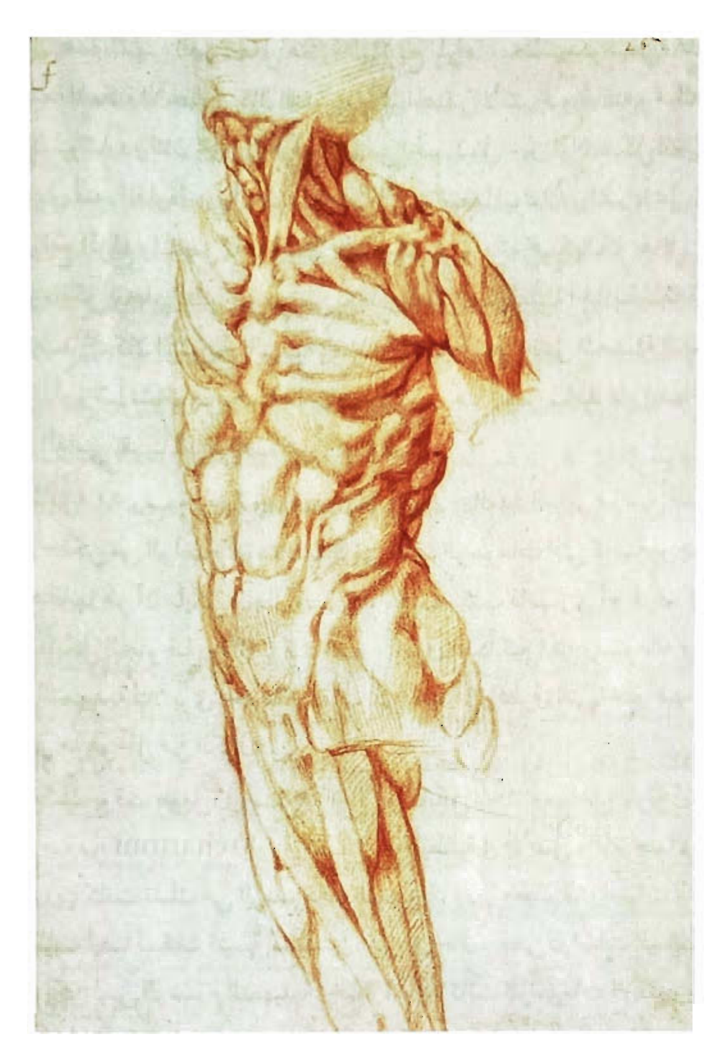
ربما هناك ٥٠٠ رسمة ناجية وضعها مايكل انجلو - العدد الدقيق موضع جدل علمي مسـتغلقٍ - لكن من الواضح أن هناك بقايا من آلاف الرسومات التي كانت موجودة، وأن سـبب اختفائها هو أن مايكل انجلو قد دمرها بنفسـه. كتب فاسـاري أنه عرف «على نحو مؤكد أن مايكل انجلو قبل وفاته بوقت قصير، أحرق عدداً كبيراً من رسـوماته وتخطيطاته ورسومه التمهيدية لئلا يرى أحد ما المشقات التي كابدها والطرق التي اختبر فيها عبقريته، ولئلا يظهر ما هو أقل من الكمال».

قبـل ذلـك بوقت طويل، في سـنة ١٥١٨، أمر مايكل انجلو مسـاعده الموثوق للغاية أن يحـرق كومـة من chartoni (الورق المقـوّى، بالإيطالية في الأصل - المترجم) في مشـغله في رومـا. ربما كانت تلـك هي الرسـومات التمهيدية، وربما معظم الدراسـات التحضيرية والتخطيطات أيضاً لسقف كنيسة السيستين. على أي حال، بعض دراسات السقف لا تزال موجودة، لكن ليس الرسـوم التمهيدية. خسارة ما قد كانت الرسومات الأكثر روعة محزن يقيناً، لكن الخلاصة حتمية: لم يهتم مايكل انجلو كثيراً بالخطوات التي وصل عبرها للعمل المنتهي. اهتم فقط بالمحصلة المتقنة.

في أوائل خريف سنة ١٥١١، كان يوليوس مستعداً لكي يمضي بمشاريعه المفضلة قدماً باسـتعجال رجـل كان قد اقـترب من الموت مرات عدّة في الأشـهر الاثني عشر الماضية. في الأول من تشرين الأول، دفع ٤٠٠ دوكاتي لمايكل انجلو، مما أشـار أن حملة الرسـم الجديدة ربما كانت قيد التنفيذ، أو سرعان ما ستبدأ.

---

(١) ثمة جدل علمي يتساءل فيما إذا كانت تلك الرسومات أصيلة أو نسخاً على غرار ما رسم مايكل انجلو. على أي حال، حتى لو كانت تقليداً، فلا بدَّ وإن الرسوم الأصلية كانت جافة على نحو مشابه.



الشكل ٢ : دراسة تشريحية لجذع في مرأى الثلاثة أرباع، تاريخ غير محدَّد.

في السنة الأخيرة، من خريف ١٥١١ إلى أواخر سنة ١٥١٢، بعد مدة طويلة من التحضير وبالاستفادة من الطاقة المتجدِّدة، بلغ السقف قوته السامية المكتملة. كانت الشخوص فخمة وتقدماً في النسب القياسية، وإنشاء اللوحات أوضح وأبسط، والعمل أكثر جرأة فأكثر. التوقف الإجباري عن الرسم، الذي استغرق عاماً، وفَّر وقتاً لمايكل انجلو لكي يتأمل ما حقَّق ويخطط كيف سيواصل. وسمح له أيضاً بإنجاز ما كان يُفترض



الشكل ٣: سقف كنيسة السيستين، ١٥٠٨ – ١٥١٢، تفصيل: خلق الشمس والقمر والكواكب.

أنه مستحيل عبر سقالة: أن ينظر المرء إلى القسم المكتمل مثلما سيراه الناظرون دوماً، من أرضية الكنيسة على بعد ٧٠ قدماً تقريباً.

حين بدأ بالعمل ثانية، كان ما رسمه أكبر، وأكثر قوة. الأنبياء والعرافون كبروا بمقياس حجم واحد، من أقل من ١٢ قدماً في الأعلى إلى أكثر من ذلك. أُنشِئت اللوحات المركزية من بعض الشخوص القوية الهائلة، عدد منها يصف الرب وهو يبارك الأرض، ويخلق الشمس والقمر، ويفصل الضوء عن الظلام. تمتع السقف بمجمله بحركة متناغمة لم تتوفر للأقسام المبكرة، يتفاعل فيها الأنبياء، والعرافون، والعراة، والرب نفسه مثل الراقصين في باليه مقدسة، ويواجهون مستجيبين لحركة بعضهم بعضاً.

أحد الملامح الأكثر استثنائية لمجمل السقف هي التأكيد على عري الذكر، التي آثرها مايكل انجلو للغاية، حتى إنه فقد معها المعنى في قصة سكر نوح. مغزى القصة هو أن رب العائلة، لكونه أول من زرع الكرم وصنع النبيذ، تذوّق خمرته، فوجدوه مستلقياً في خيمته، وعريه بادٍ للعيان. يغطيه أولاده برداء وهم يشيحون ببصرهم عن المرأى المخزي. وصف مايكل انجلو هذا بتفانٍ، لكنه قوّض ذلك المغزى برسمه «سام، وحام، ويافث» عراة تماماً أيضاً.



الشكل ٤: تفصيل من شخص عارٍ يجاور لوحة فصل اليابسة عن الماء، ١٥٠٨ - ١٥١٢.

يظهر العراة الأعظم في الأقسام الأخيرة من الرسم. آدم في اللوحة المعبرة عن الخلق، أحد ابتكارات مايكل انجلو الأكثر شهرة، يتقاسم ذلك الشرف مع نصب «ديفيد» الرخامي. ومثل «ديفيد» هو توليفة غير واقعية بالمرة، لكن بطريقة مغايرة تماماً. ففي حين كان رأس ديفيد ضخماً، رأس آدم صغير، وصدره قد اتَّسع على نحو هائل. مع تقدم مايكل انجلو بالعمر، أصبح أكثر ميلاً إلى توسيع الأجزاء العليا من أجساده العارية. ربما كان السبب أن هذا منحه مدى أكبر لكي يحوِّل عضلات الأكتاف والقفص الصدري وعظامها إلى نسق من الطاقة والحركة[1].

رسم العراة المحيطين بلوحة فصل اليابسة عن الماء، يكشف عن كيفية إنجاز مايكل انجلو لذلك، تماماً مثل آدم، الذي يبدو وكأنه أخوهم. جميعهم مختلفون، بالوجه والجسد والوقفة والمزاج. أحدهم ربض على المقعد، إلى الأعلى من رأس النبي دانيال، محدقاً إلى

(١) كان لدى مايكل انجلو مشاعر قوية حيال الجمال البشري والتناسب. في نهاية حياة مايكل انجلو، يخبرنا كونديفي أنه فكر في كتابة أطروحة عن «أنواع مختلفة من الحركة والمظهر البشريين وعن الهيكل العظمي»، على نحو محزن، يبدو أن هذا قد تلاشى لافتقار مايكل انجلو للثقة بقدراته بوصفه كاتباً. كان هذا من سماته، وكذلك حكمه اللاذع على أفكار الفنان الألماني البريخت دورر (١٤٧١ - ١٥٢٨)، الذي كتب أربعة كتب عن التناسب البشري (طُبِعت سنة ١٥٢٨). وجد مايكل انجلو أفكار دورر، التي تأسّست على التناغم الرياضي «ضعيفة للغاية» مرة أخرى بحسب كونديفي، وأدرك كم هي أكثر «جمالاً ومنفعة» أفكاره هو لكي تقرأها للأجيال القادمة. من المستحيل ألا نتفق معه.

الأسفل نحو الناظر، ورفع شريكه ذراعيه وساقًا واحدة بإيحاء يشبه حركة راقص باليه.

أحد الرسمين على الجهة الأخرى (انظر الشكل ٥) هادئ ومستغرق في أفكاره، وهو يمسك برزمة بلوط، صدره الضخم مختفي في الظل. يقابله شاب يستدير باهتياج، محدقاً بغضب إلى الجانب، شعره تنثره الريح التي لا تؤثر على صاحبه. يشكِّل جسده خطاً قُطرياً، يتوازى مع ذراع الرب المتحكمة في اللوحة اللاحقة، وهو يأمر الشمس لكي تكون. قفصه الصدري إنشاء بحد ذاته، تشكِّل العظام والمفاصل وكتل العضلات عقدة من قوة متكوِّرة. مثله مثل «ديفيد»، لو بُعِثت به الحياة، لكان وحشاً، كتفاه واسعتان على نحو غرائبي.

يكشف هذا الشكل ما تعلمه مايكل انجلو من تشريحاته وملاحظته للموديلات العارية: كيف تجعل الجسد البشري معبِّراً بطرق لم يتخيلها أحد من قبل. العراة العشرون يشبهون سلسلة تنويعات موسيقية على فكرة واحدة. السؤال المثير للاهتمام هو، ماذا يفعلون على السقف؟ اقتُرِحت أجوبة عدّة له. مؤرخة الفن، كريستيان جوست - غوغْيَر، أدرجت بعض المعاني المقترحة «أسرى جهل قديم، رموز جمال الجسم البشري، جن، عبيد، رجال أطلنطيون أقوياء (نسبة إلى جزيرة أطلانطس الأسطورية - المترجم)، ملائكة، أبطال بعمر المراهقة، رموز الحياة الخالدة، أعوان المسيح، رياضيو الرب، أنصار الرسوم النافرة، صور النصر السماوي». جدير بالذكر أن المعاصرين لم يعدونهم أيّاً من هذا[1].

لم يعزِّز واقع تسع سنوات من الحروب المتقطعة، إضافة إلى احتلال وخسارة بولونيا، من الفترة الوادعة. إلا أنه بحسب تفكير يوليوس ومَن حوله، فإن الغرض من التأكيد على السلطة البابوية في ميدان المعركة كان من أجل خلق عصر ذهبي بالتحديد. ستكون هناك عودة لحكم روما، مثل أيام قيصر، التي أثارت إعجاباً كبيراً بين مفكري روما في عصر النهضة، لكنها ستكون إمبراطورية متفوقة على نحو عظيم على سابقتها؛ لأن الإمبراطور الجديد هو البابا، نائب المسيح على الأرض. يساعد هذا على فهم لِمَ بدا من الملائم أن تُملأ كنيسة البابا بلوحات عراة، بدت للمعاصرين شبيهة بتماثيل كلاسيكية، وقد جُدِّدَت.

ثمة سبب لاهوتي آخر لرسم العراة، تتناسب تماماً مع تقديس الفن القديم. في تلك العقود، من تسعينات القرن الخامس عشر إلى عشرينات القرن السادس عشر، شدَّد وعّاظ

---

(١) اقترح فاساري بسهولة «لكي يكشف مايكل انجلو عن المدى الواسع لفنه، رسمهم من جميع الأعمار، بعضهم نحيف وبعضهم الآخر ممتلئ، ومنحهم تعابير ومواقف وجلسات واستدارات متنوعة.» اعتقد فاساري أن البلوط وأوراق السنديان التي يمسك بها الشباب، تمثل «شعار البابا يوليوس وحقيقة أن عهده كان علامة على عصر إيطاليا الذهبي».

روما تشديداً عظيماً على عقيدة التجسيد، أي، حقيقة أن المسيح هو الرب وقد خُلق إنساناً. عنى هذا أن الجسد البشري - الذي أيضاً عنى الجسد الذكوري، إثر كراهية النساء في تلك الأزمنة - لم يكن الشيء الخاطئ المخزي، مثلما نُظِرَ إليه طوال معظم القرون الوسطى، بل مجيد وجميل ومقدس. بحسب بعض المواعظ المفزعة بشأن فكرة الختان، انطبق هذا حتى على الأعضاء الشخصية. كمن هنا سبب لاهوتي لتزيين الكنيسة بالمؤخرات والقضبان والعضلات الثنائية الرأس وعضلات الصدر. ومع اسوداد مزاج الأزمنة، تلاشى هذا المزاج اللاهوتي المتفائل، وبدا على عراة كنيسة السيستين الغرابة والخزي[1].

حين كان مايكل انجلو يتصور العراة، شعر وكأنه إله، أو هكذا توحي قصيدة من أربعة أسطر «هو الذي خلق كل شيء، خلق أولاً كل عضو و/ ثم من الجميع، اختار الأجمل/ ليكشف هنا عن مخلوقاته السامية،/ كما فعل الآن مع فنه المقدس» هذا ما كان هو يفعله بنفسه: يُنشِيء أجساداً مقدسة جميلة من ملاحظة جثث، وشباب من دون ملابسهم.

لا نعرف شيئاً عن حياة مايكل انجلو الخاصة في هذه المرحلة، لكن من المستحيل أن يظن المرء أنه تصور هولاء العراة الشباب من دون أن يشعر برغبة وتوق. على أي حال، شعر بعض جمهور السقف بالشيء نفسه بلا ريب، في مدينة كان فيها عدد الذكور أكبر من عدد النساء، وكانت سيئة الصيت جراء اللواط بقدر الأعداد الهائلة من البغايا والخليلات العاملات هناك.

لكي نفهم مايكل انجلو وفنه، من الضروري أن نقبل هاتين الحقيقتين. اعتقدَ أن مرأى الأشخاص الجميلين كان الطريق إلى الجمال المقدس وطيبة الرب. وفي الوقت نفسه، كان هذا مصدر شوق إيروسي لا أمل له. على الصفحة نفسها من ورقة، إلى جانب القصيدة الصغيرة عن خلق الرب، والتذمر إلى يوليوس، هناك قصيدتا حب. أن تضطرم في العاشق رغبة مؤلمة ومحبطة لا نهاية لها، كان ضرورياً لتقاليد شعر الحب، تقليداً لأسلوب بترارك. كانت الموضة الأدبية التي سادت في إيطاليا القرن السادس عشر، مثلما فعل الروك اند رول في أوربا خمسينات القرن العشرين، وربما لسبب مشابه: يعبر عن مشاعر واسعة الانتشار. كان هذا مجتمعاً رُتِّبت فيه الزيجات وغالباً ما كانت من دون حب، وجميع العلاقات الجنسية الأخرى آثمة، إن لم تكن غير قانونية. مع هذا، رنَّت نغمة شخصية معذبة في قصائد مايكل انجلو منذ وقت مبكر.

---

(١) بعد عقد فقط، على ما يبدو صُدِم البابا الألماني آدريان السادس (حكم من ١٥٢٢ إلى ١٥٢٣)، بما رآه مرسوماً على سقف الكنيسة البابوية.



الشكل ٥: تفصيل، شخصان عاريان مجاوران للوحة فصل اليابسة عن الماء، ١٥٠٨ - ١٥١٢

تلك القصيدتـان محمومتان أكثر منهما مهذبتان. أحدهما تستعين بمجاز سجين الحب «هو الذي يقودني إليك على الضد من إرادتي / يا للخسارة، يا للخسارة، يا للخسارة، / مقيداً وسجيناً، مع أنني لا زلت حراً طليقاً؟» (الجواب لا بدَّ أن يكون كيوبيد.) بينما تُقرأ الأخرى مثل صرخة يأس أكثر منها تمريناً أدبياً «كيف حدث وإنني لم أعد لي؟ / يا إلهي، يا إلهي، يا إلهي! / مَن خطفني من نفسي / لكي يكون أقرب لي / أو لكي يتحكم بي أكثر مني؟ / يا إلهي، يا إلهي، يا إلهي!»[1].

العراة هم الشخوص الأكثر إثارة للمشاعر ويتمتعون بعنصر المفاجأة - لكن العرافين والأنبياء هم الأكثر بروزاً ويفيضون قوة. عند نهاية الكنيسة، في أحد آخر الأقسام التي رسمها، يأتي شخص «يونس»، الذي يبدو مسترخياً على مقعده، مع أن السقف في الحقيقة

(١) مترجم هذه القصيدة، جيمس ساسلو، يلاحظ أن سطر «لكي يتحكم بي أكثر مني» حيادي الجنس باللغة الإيطالية. لاحقاً في حياته، على أي حال، وجَّه مايكل انجلو بشكل منفتح قصائد حب إلى رجال آخرين.

ينحني إلى الأمام. لم ينجز في أي مكان آخر ما يُظهر بوضوح مثير للإعجاب قدرة مايكل انجلو على إعادة تصميم فضاء الكنيسة هذا إلى آخر جديد من خياله الشخصي على سطح منحني معقد عبر مأثرة اختزال لا تُصدَّق تقريباً. شعر فاساري أن «يونس» ملأ كل مَن رآه بـ «الإعجاب والدهشة».

غير أن أكثر إبداعات مايكل انجلو هيبة، كان تصويره للخالق: الرب الأب. هذا هو الموضوع الذي استدعى كل ترويعه. في أول المشاهد التي ستُرسم، حقيقة، يبدو الرب كما هو في فن القرن الخامس عشر. كان «خلق حواء» نسخة محدَّثة من النحت البارز للمشهد نفسه الذي أنجزه ياكوبو ديلا ويرجا في المدخل الرئيس لكنيسة سان بيترونيو في بولونيا (نُحِت تقريباً ١٤٢٥ - ١٤٣٨)[1].

مع تجسيده الثاني، في «خلق آدم»، الرب ليس واقفاً في جنة عدن كما في نحت ياكوبو ديلا ويرجا البارز، بل يحلِّق، محاطاً بشرنقة متدفقة من الأقمشة، تضم ملائكة وشكلًا أنثويًا واحدًا: الروح - طبقاً لتأويل مُقنِع - التي تعود لحواء التي لم تُخلق بعد. في اللوحتين اللاحقتين، يطفو الرب، مستدعياً الشمس والقمر وحياة النبات، فاصلاً اليابسة عن الماء. تصوَّره مايكل انجلو بمعايير مادية صرفة، وتخيله بتشريح مقدس وقدميه وحتى مؤخرته يغطيها رداؤه البنفسجي، وهو يندفع إلى أعلى أوراق النباتات المخلوقة حديثاً. إضافة إلى هذا كله، هناك تقطيبة الرب الموحية بالمشيئة الآمرة كما هي الحال مع إيحاء كل ذراع، يجلب الشمس والقمر للوجود، وفي بداية كل شيء، دوامة جسده في فوضى البدء، وهو يفصل الضوء عن الظلام. في تلك الصور، يبلغ فن مايكل انجلو غاية عمقه: لم يكن لديه موضوع أعمق من هذا.

كلما اقترب مايكل انجلو من إكمال السقف، أسرع أكثر. هناك أدلة على سرعة فرشاته - والثقة التي اكتسبها - في الجداريات نفسها. عند هذه المرحلة، كان يرسم بطلاقة واندفاع مدهشين. في «خلق آدم»، يتلوّى شعر الرب مثل الدخان، كل ضربة فرشاة مرئية بوضوح؛ يصح هذا على الأقمشة التي تخفق في الريح تحت الملاك إلى الأسفل في المجموعة المحيطة بالرب. يتكون الشعر من مجموعة من الضربات، نفِّذت بسرعة بعثت

---

(١) ليس من المفاجئ أن هذا الإنشاء لصق نفسه بذاكرة مايكل انجلو، منذ أن تقرَّب عن كثب من نحت ياكوبو ديلا ويرجا في شباط سنة ١٥٠٨ - تماماً قبل أن يبدأ برسم السقف. في ذلك الشهر، نصب هو والكاردينال آليدوسي تمثال يوليوس البرونزي عند أعلى البوابة نفسها (مما اشترط بلا ريب رحلات عدّة إلى أعلى وأسفل السقالة، مروراً بمنحوتات القرن الخامس عشر المهيبة).



الشكل ٦: سقف كنيسة السيستين، ١٥٠٨ - ١٥١٢، عرافة كُوما الشخص الأنثوي العضلي على نحو هائل للغاية، مقارنة مع كل شخوص مايكل انجلو.

حيويـة أيضاً في الصورة. الأوراق والسـعف في «خلق الشـمس والقمر والنبات» كانت قد رُسِـمت بحد ذاتها بحرية اختزال - بحركة رسـغ خاطفة فقط، لمسة بالفرشاة - تذكِّر العين المعاصرة بعمل ماتيس[1]. لوحة «فصل الضوء عن الظلام» كانت محصلة عمل يوم واحد (giornata). تمتزج دوامتا خلق الرب ومايكل انجلو في دوامة واحدة.

*

بينما كان مايكل انجلو منصرفاً إلى العمل بجدية على السقف، دار دولاب الحظ السياسي. في نيسـان سـنة ١٥١٢، حاصر جيش الملك الفرنسي مدينة رافينـا البابوية. في الحادي عشر منه، أحد عيد الفصح، خاض جيش فرنسـا وجيش البابا وحليفه الجديد، إسـبانيا، معركة فظيعة خارج أسوار المدينة. أُسِر ثلاثة من قادة العصبة المقدسة - إسبانيا والبابا، إضافة إلى البندقية ونابولي - ومن بينهم الموفد البابوي، الكاردينال جيوفاني دي مديجي.

بدا أن الفرنسـيين ربما سيسـيرون إلى روما في البدء، كان لدى يوليوس أسـطولاً من السفن، معداً لهروبه. إلا أن هناك كثيراً من القتلى من بين الفرنسيين، منهم القائد اللامع، غاسـتون دي فوا. خرجوا ضعفاء من النصر، وبمعنويات منهارة وقيادة سـيئة. في نهاية أيـار، منح وصول ١٨٠٠٠ مرتزق سـويسري لكي يقاتلـوا إلى جانب البابا، اليد الطولى ثانيـة لـه. تراجع الفرنسـيون من شـمال إيطاليا، وأرسـلت مدينـة بولونيـا موفديها لكي يتعهـدوا بولاء أبـدي إلى البابا. أجاب بتقريعهم على أفعالهم الشـائنة، وذكَّرهم، من بين أشياء أخرى، بتدميرهم لنصبه البرونزي الذي أنجزه مايكل انجلو[2].

مـال تـوازن القـوى في إيطاليا على نحو مفاجئ. اسـتعاد البابا والأسـبان السـيطرة، وأولئك الذين تحالفوا سابقاً مع الفرنسيين أصبحوا في موقع ضعف، ومن بينهم جمهورية فلورنسـا، والتـي لم تبقَ مع المعسـكر الفرنسي فحسـب، بل سـمحت للمجلس الكنسي المعـادي ليوليوس بالانعقاد في مقاطعاتها في بيسـا (التي تمكنت فلورنسـا من اسـتعادتها في آخر المطاف سـنة ١٥٠٩). في أوائل آب، اجتمعت العصبة المقدسـة في مانتوا وقرَّرت وجوب استعادة حكم مديجي على فلورنسا (هذا ليس مفاجئاً؛ لأن الوفد البابوي تشكَّل

(١) ملاحظة أبداها للمؤلف الناقد فولدمار جانوسياك، الذي رأى الجداريات من السقالة حينما كان يجري ترميمها.

(٢) بعد ذلك بمدة ليست طويلة، في منتصف تموز، زار ألفونسو ديستا، دوق فيرارا - الرجل عينه الذي صهر تمثال يوليوس البرونزي وصبّ منه مدفعاً - مايكل انجلو على السقالة. تباطأ ألفونسو هناك أطول من حاشيته؛ لأنه «ما كان بوسعه أن يرى ما يكفي من تلك الشخوص»، ربما كان هذا هو الجزء الممتع من زيارة لروما كانت بخلاف ذلك مريعة، في محاولة فاشلة للتفاوض مع يوليوس. اقترح سفير على ألفونسو أن يرى رسومات رفائيل في الغرف «لكنه لم يرد أن يفعل ذلك» - رد فعل لا بدّ وأنه منح مايكل انجلو الرضا.

مـن جوليانو دي مديجي وسـكرتيره، الموالي لآل مديجي إلى أبعد حـد، برناردو دوفيتسي دا بيبيَنا).

ثم أُرسِـل الجيش الإسباني لفرض هذا الأمر. في شهر آب، سار الجيش إلى توسكاني، مهدِّداً فلورنسـا والمدينة المجاورة، براتو. ما إن سـمع مايكل انجلـو هذه الأخبار، حتى كتب بشـكل عاجل إلى عائلته في فلورنسـا. كانت نصيحته أن يخرجوا بأسرع وقت ممكن «لا تورطوا أنفسـكم بأي حال من الأحوال، سـواء بكلمة أو بسلوك، تصرفوا كما لو أنه طاعـون - كونـوا أول من يهـرب. هذا كل شيء. أبلِغـوني بأخباركم حالما تسـتطيعون؛ لأنني قلق للغاية».

بحلول الوقت الذي كتب فيه مايكل انجلو هذه الرسالة في الخامس من أيلول أنتهى كل شيء على أي حال. عرض القائد الإسباني، رَيموندو دا كاردونا، الانسحاب، شريطة أن يعود آل مديجي كمواطنين بصفة شـخصية وأن توفر المدينة الطعام لجيشـه الذي كان يتضور جوعاً. تردَّد سوديريني، ربما لعدم رغبته في إمداد العدو[1]، في التاسع والعشرين مـن آب، هاجـم كاردونـا مدينـة باتـرو، المليئة بالطعـام والمكتظـة بالمواطنـين الأغنياء. المحصلة كانت فظاعة. سـقطت باترو بعد أربع وعشرين سـاعة؛ تبعت ذلك أسابيع من المذابح والتعذيب والاغتصاب والابتزاز حين كان الإسبان يحاولون الحصول على أقصى منفعة من هذا الحظ الطيب. في غضون يوم واحد، هرب سوديريني من فلورنسا.

انتشرت قصص مرعبة عن آبار غصَّت بالأجسـاد بمئات أو آلاف الضحايا. كان هناك سـيل من الغضب والنفور[2]، كانت مدينة براتو جارة قريبة للغاية من فلورنسا، على مبعدة عشرة أميال فقط، حتى إن مايكل انجلو قلَّب فكرة شراء مزرعة في ضواحيها لبضعة أشهر. في الأول مـن أيلـول، دخل جوليانو دي مديجي المدينة لكـي يهتف «Palle! Palle» (كرة، كرة، بالإيطالية في الأصل - المترجم) صيحة المسير لكتلة آل مديجي، والتي تشير إلى شعار نبالتهم، وكراته الحمراء على خلفية ذهبية. بعد أسبوعين، دخل شقيقه الكاردينال جيوفاني رسمياً إلى المدينة. بعد ثمانية عشر عاماً، سقطت الجمهورية الفلورنسية وعاد آل مديجي.

---

(١) ربما تذكره مساعده، ميكيافيلي بعد سنتين، حين دوَّن في «الأمير» أن «الرجل المحترس ليس كفء للمهمة، إذا تطلبت الظروف سلوكاً خاطفاً».

(٢) اختلفت تقديرات الخسائر من ٥٠٠ إلى ٥٠٠٠، بحسب عِداء مصدرها لآل مديجي. قصيدة واحدة «il miseranda sacco di Prato cantata in terza rima» (نهب براتو، أغنية ثلاثية المقاطع أو تيرزا ريما - المترجم) كتبها ستيفانو غوزالوتي، تبدأ بالإشارة إلى أنه حتى الأتراك الكفار لم يعاملوا المسيحيين بقسـوة كهذه (مردِّداً صدى مغزى ما كتبه مايكل انجلو بأن روما البابوية كانت قرينة تركيا).

حالما سمع مايكل انجلو، كتب إلى بويناروتو، مسترداً الإذن الذي منحه للعائلة لكي يُغِيروا على حسابه الجاري في الحالات الطارئة، والتي أوضح أن تلك هي الحال إذا كانت حياتهم في خطر. متذمراً من أنه هو نفسه كان يعاني من «أقصى الانزعاج والإنهاك» وكان على آل بويناروتي أن يبقوا رؤوسهم مطأطئة «لا تتفوهوا بخير أو شر عن أي أحد، فلا أحد يعلم ماذا ستكون المحصلة».

كتب لودوفيكو بويناروتي لاحقاً عن أخبار مزعجة. انتشرت أخبار في فلورنسا مفادها أن مايكل انجلو كان يتكلم ضد آل مديچي. أجاب مايكل انجلو مقدماً نصف اعتراف أن هذا صحيح. على أي حال، بحسب روايته هو، لم يقل أبداً أي كلمة ضدهم، باستثناء ما قيل على لسان كل شخص آخر، وأنه حتى الأحجار كان لها أن تعترض على نهب براتو. أشياء كثيرة قيلت، وكرَّرها مايكل انجلو، لكنه زعم أنه وبَّخ أحد معارفه؛ لأنه «تحدث بسوء بالغ» عن آل مديچي. أخيراً، سأل فيما إذا كان باستطاعة بويناروتو أن يحاول معرفة من أين أتت الإشاعة، لكي يتمكن من الاحتراس.

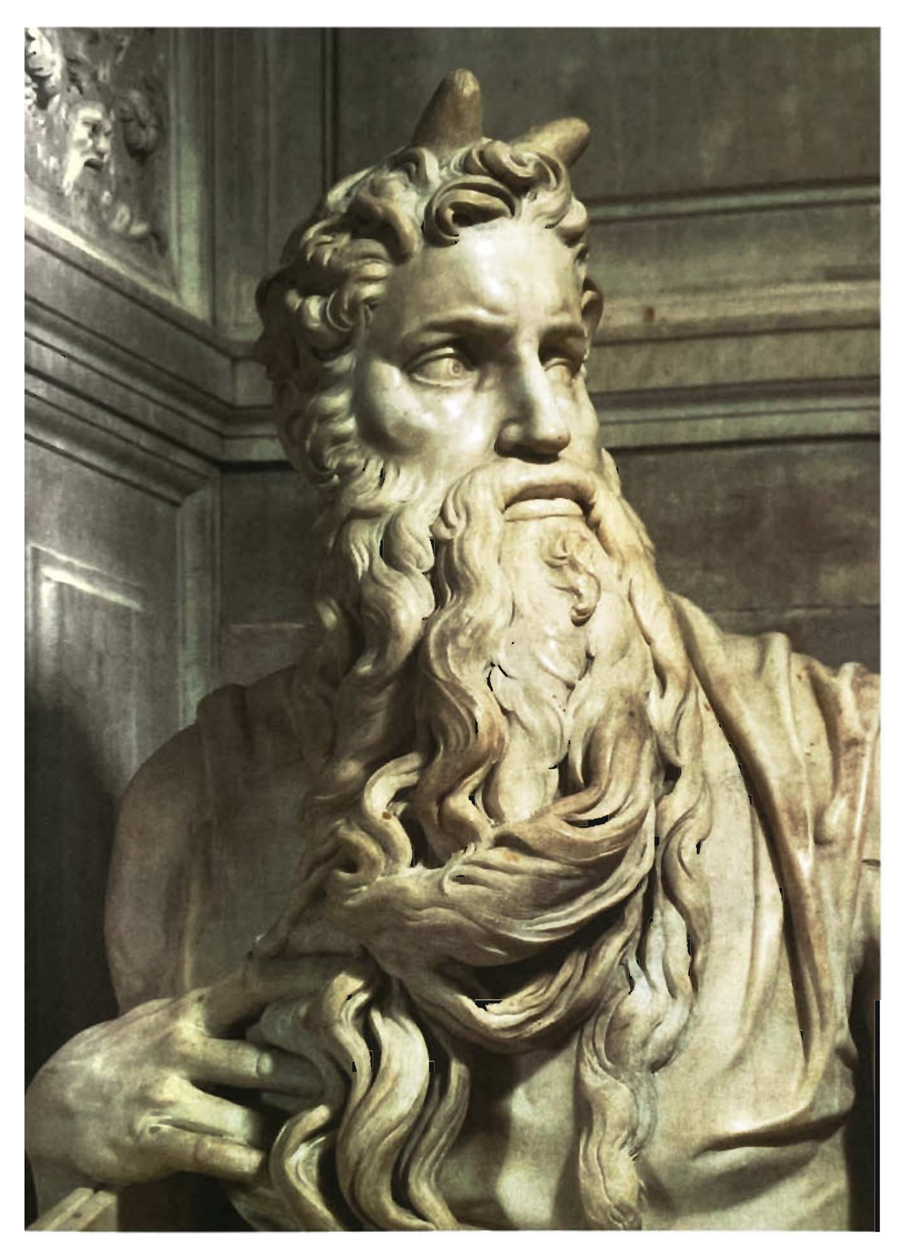
كتب مايكل انجلو إلى عائلته بشكل متقطع في أثناء الصيف، معلناً أنه يرى نهاية السقف على مرمى البصر «أعمل بجد أكثر من أي شخص عاش يوماً لست على ما يرام، ومنهك أنا من هذا العمل الهائل، ومع ذلك أنا صبور لكي أحقق النهاية المرجوة»، في الحادي والعشرين من آب، ظن - كالعادة، على نحو متفائل - أنه تبقَّى شهر واحد من العمل. لكن، كما اعترف: «الحقيقة إنه عمل عظيم للغاية، حتى إنني لا يسعني أن أخمن الوقت في أثناء أسبوعين»، ثم أضاف سبباً غير متوقع عن روعة ضربات الفرشاة الملهمة في الأقسام الأخيرة من السقف «أسرعُ قدر استطاعتي؛ لأنني أتوق لكي أكون في البيت». في منتصف أيلول، أعلن «سأكون في البيت قريباً. ليس ثمة ريبة إطلاقاً من أنني سأحتفل بعيد جميع القديسين معكم في فلورنسا»، ثم واصل، على نحو غير مؤكد «إن شاء الرب».

بالحكم اعتماداً على رسائله، لم يكن مايكل انجلو مبتهجاً إثر إكمال تحفة فخمة، بل منهكاً من القلق والإجهاد. على نحو أنموذجي، كان يميل إلى لوم والده على كل قلقه «أعيش وجوداً تعيساً ولا تهمني الحياة ولا الشرف - أعني من هذا العالم - أعيش منهكاً جراء أعمال هائلة ومتضرِّر من الآلاف من مصادر القلق. وهكذا، عشت خمسة عشر عاماً حتى الآن، ولم أحظَ بساعة سعادة واحدة، وفعلت كل ما فعلت لكي أساعدك، إلا أنك لم تقدِّر هذا ولا تصدِّق به».

في أوائـل تشرين الأول، أخبر لودوفيكو أن الكنيسـة على وشـك الانتهاء، وأن البابا «راضٍ للغايـة»، لكنـه لـن يتمكن من المجـيء إلى البيت في عيد جميع القديسـين؛ لأنه لا يسـتطيع أن يتحمَّل ذلك. ثم أضاف تعليقاً مذهلاً بتشاؤمه؛ لأنه يأتي من الفنان الأعظم في عـصر النهضـة العليا في اللحظة نفسـها التي اكتملـت فيها تحفته السـامية. إضافة إلى إرضاء يوليوس «أشياء أخرى لم تَؤل كما أملت. ألوم الأزمنة على هذا، وهي غير ملائمة لفنِّنا». ربما عنى بذلك أنه لم يُدفع له ما تبقّى من أجوره البالغة ٣٠٠ دوكاتي، وتحتم عليه أن ينتظر حتى ما قبل عيد الميلاد[1].

في الحادي والثلاثين من تشرين الأول، عشـية عيد جميع القديسـين، دوَّن باريس دي غراسي «اليوم هو اليوم الأول لافتتاح كنيسـتنا، أنتهى الرسـم». عاش يوليوس ما يكفي لكـي يرى السـقف مكتملاً. خذلته صحتـه للمرة الأخيرة في أوائل السـنة الجديدة. لزم الفراش ووهن عقله وتوفي ليلة العشرين - الحادي والعشرين من شباط سنة ١٥١٣. في هذه اللحظة، ضريحه مطلوب على نحو عاجل.

(١) بمعنى أنه على الرغم من أن مايكل انجلو كان محقاً: الأزمنة لم تكن ملائمة. كان يحاول أن يبدع أعمالًا طموحة على نحو هائل لرعاة تمويلهم غير مستقر في ظروف حرب متواصلة تقريباً.



الشكل ٧ : موسى (تفصيل)، ١٥١٣ – ١٥١٦، من ضريح يوليوس الثاني.
(كلمة qaran أو qeren – العبرية تعني قرن وشعاع، كناية عن المعرفة، عند الترجمة إلى اليونانية، اختار المترجم كلمة قرن، فاعتمدها القديس جيروم في ترجمته للإنجيل من اليونانية إلى اللاتينية، ولهذا ظهر موسى بقرنين في الأعمال الفنية حتى أواخر القرن السادس عشر – المترجم)

الفصل الثالث عشر

منافسة رومانية

«لم تترك أي قطعة نحت انطباعًا عليَّ أعمق من هذه. كم من مرة تسلقت الدرجات شديدة الانحدار من {شارع} كورسو كافور غير المحبوب إلى الساحة الوحيدة، حيث تنتصب الكنيسة، وسعيت من أجل مساندة الازدراء الحانق للنظرة البطولية».

سيغموند فرويد عن مواجهاته مع تمثال موسى، على ضريح يوليوس الثاني في كنيسة سان بييترو في فينكولي، سنة ١٩١٤

أمر يوليوس من فراش موته رئيس التشريفات البابوية، باريس دي غراسي، في الرابع من شباط سنة ١٥١٣، بدفن جثمانه في كنيسة عمه سكستوس الرابع - والذي كلَّف يوليوس نفسه انتونيو ديل بولايولو بنحت نصبه الفخم - حتى يكتمل ضريحه الخاص. أمر يوليوس مسبقاً أن يبدأ العمل بضريحه. قبل أكثر من أسبوعين، في الثامن عشر من كانون الثاني، تم تحويل ٢٠٠٠ دوكاتي - وهو مبلغ ضخم، يساوي ثلثي مجمل الأجور التي قبضها مايكل انجلو لقاء سقف كنيسة السيستين - إلى حساب الفنان من قبل مصرفيّ البابا، آل فوغرز من أوغسبيرغ. وهكذا، في بضعة أشهر، جمع مايكل انجلو ثروة من الحجم المتوسط.

لم يكن لدى مايكل انجلو التزام، بعد ثماني سنوات من استدعاء يوليوس له للقدوم إلى روما، فشرع بدوام كلي بالتكليف النحتي الأكثر طموحاً في حياته. على أي حال، يبدو من المحتمل أن فكرة البابا عن ضريحه قد تغيَّرت. كان تصميم مايكل انجلو الأول، في سنة ١٥٠٥، غير تقليدي إلى أقصى حد. بحسب رواية فاساري، نحت هائل للقديس بولس هو المكون الوحيد المستمد بعينه من العهد الجديد. كان للنحاتين الآخرين أن يرمزوا لموسى، والحياة الفعالة والتأملية، بالفنون السبعة الحرة وتحتها المقاطعات المحتلة التي أخضعها يوليوس، عمل أشبه بنُصب النصر الرومانية. سيكون الانطباع العام كلاسيكياً على نحو طاغٍ وعلمانياً تقريباً. ربما راودت يوليوس الظنون حين كان مريضاً ويوشك أن يموت. على الرغم من كل شيء، تعرَّض مؤخراً لمحاولة فاشلة من مجلس بيسا لخلعه إثر سلوكه غير المناسب. ربما كان حساساً تجاه تهمة أنه تصرف بوصفه أمير حرب، بدلاً من نائب المسيح. أو ربما كان قلقاً على روحه فحسب.

أيّاً كان السبب، يحمل التصميم الذي اتفق عليه مايكل انجلو وورثة البابا في بداية شهر أيار، جميع دلائل التسوية. جوهرياً، لا يزال هو النصب الذي اقترحه مايكل انجلو سنة ١٥٠٥، لكنه الآن مرتبط بجدار على طول أحد جوانبه بشكل أخرق ويضم «كنيسة» فيها مجموعة منحوتات العذراء والطفل، مرصوفة أعلى النصب، مما يجعل المخطط الجديد مسيحياً على نحو ملائم أكثر من مقترح مايكل انجلو الأصلي، الأقرب للوثني.

وكان سيضاف حينها تمثال ليوليوس محاطاً بأربعة ملائكة، مع ستة شخوص هائلة في وضع الجلوس حول المجموعة. ربما كان للمشروع الجديد - لو أنه نفِّذ - أن يبدو هراء غير مقنعٍ. طبقاً للعقد، أُريد لهذا البناء الهائل بمجمله، الذي يضم ما يقارب أربعين نحتاً، بعضها أكبر من الحجم الطبيعي، أن يكتمل في سبع سنوات من تاريخ توقيع العقد - وهو ما كان مستحيلاً بوضوح.

انتقل مايكل انجلو من ورشته إلى جانب الساحة إلى مبنى أكبر، مقابل كنيسة القديس بطرس، وهو منزل يملكه على ما يبدو الكاردينال ليوناردو غروسو ديلا روفيري، ابن أخ يوليوس وأحد منفذي وصيته (المعروف بالكاردينال آجيننسي؛ لأنه كان أسقف مدينة آجن في فرنسا). كان المنزل في شارع ماجيل دي كورفي، بالقرب من عمود تراجان ووكامبيدولو، بالقرب من الحدود حيث تراجعت منطقة روما عصر النهضة الكثيفة السكان أمام الديسابيتاتو - المنطقة شبه الريفية خارج مركز المدينة في القرون الوسطى وعصر النهضة، المليئة بالآثار.

إقامة مايكل انجلو الجديدة فسيحة، ووُصِفت بعد عدة سنوات على أنها «منزل من عدة طوابق، مزوَّد بغرف استقبال ونوم، وباحات وحديقة خضار وآبار ومبانٍ أخرى». كانت هناك ورشتان لمايكل انجلو في المبنى، واحدة منهما واسعة بما يكفي لتضم القسم الأمامي من الضريح - الذي، كما دَوَّن مايكل انجلو، كان عرضه ١١ براكيا، أو ٢١ قدماً تقريباً. هنا بوسعه أن يقوم بما أراد دائماً أن يفعل: ينحت الرخام. كان غنياً، وسيكون أغنى. العقد الذي وقَّعه مع منفذي وصية البابا السابق قيَّم الضريح برمته بمبلغ ١٦٥٠٠ دوكاتي. مبلغ هائل بالنسبة إلى فنان.

قبض حينها مقدماً كبيراً من هذا المبلغ، لكن على ما يبدو، هناك مساومة غير لائقة عن مقدار المقدم بالضبط. بينما كان مايكل انجلو يكتب مسودة رسالة - واحدة من عدة منها، كتبها عن الضريح وعقوده المطوّلة وشروطه على مر السنين - بعد عقد من الزمن، دوَّن أن الكاردينال ديلا روفيري قد دعاه في مرحلة معينة بـ «المحتال».

كان هناك شرط آخر: وجب على مايكل انجلو ألا يقبل أي مهمة تشغله عن الضريح العظيم. تجاهل هذا كعادته. في غضون ثلاثة أسابيع من توقيع عقد الضريح في الثاني والعشرين من أيار، كان قد اتفق على نحت نصب آخر - «المسيح قائماً» العاري - لصالح كنيسة تذكارية في كنيسة سانتا ماريا سوبرا مينرفا المكرسة لذكرى نبيلة رومانية اسمها ماريا بوركاري. من وجهة نظر عملية، لم يكن مايكل انجلو بحاجة إلى هذه المهمة الإضافية - النحت الحادي والأربعين من الحجم الكبير الذي وجب عليه أن ينفذه. يبلغ أجره عن العمل ٢٠٠ دوكاتي وهو مبلغ يعد تافهاً مقارنة بمداخيله الأخرى. وافق على المهمة ربما لأنه كان على معرفة بالراعي، وهو ميتيلو فاري، أحد أقارب الراحلة ماريا، من زبائن مصرف بالدوجي، من علاقات ياكوبو غالي بلا ريب.

فاري نفسه ظنَّ أن موافقة مايكل انجلو على العمل «بدافع الحب أكثر منه المال»[1]، للمرة الأولى، كشف مايكل انجلو عن دلائل لميزة تتعارض وشغفه بالثروة: الرغبة بعمل ليس بوصفه عبداً عند الأغنياء والمتنفذين، بل حراً عند مَن يُحب.

لا بدَّ وأن هذه كانت لحظة تحرُّر لمايكل انجلو، بعد سنوات من إجباره على تنفيذ لوحات جدارية، وصب البرونز بالضد من إرادته. على أي حال، هذه الرسالة التي تعود

(١) إن صحَّ هذا، كان مايكل انجلو يتصرف بالروحية نفسها التي أهدى ميكيافيلي بها تحفته «حوارات بصدد كتب تيتوس ليفيوس العشرة الأولى»، ليس للحكام، بل إلى رجلين فلورنسيين مهذبين، كوسيمو روجيلاي وزانوبي بونديلمونتي، اللذين، كما كتب «اعتماداً على صفاتهما الطيبة التي لا تُعد، استحقوا أن يكونوا أمراء».

إلى نهاية سنة ١٥١٢ توحي بأنه أكمل سقف كنيسة السيستين في حال من الإنهاك – معتاد بالنسبة إليه – ممزوجاً بما يمكن فقط أن يسمى كآبة مؤثرة بشدة. ربما تركه الجهد الماراثوني المبذول في الرسم، مستنفداً، ولازمه هذا المزاج. يُحتمل أنه لم يكن سعيداً بشأن التغييرات على تصميمه للضريح: أو ربما جراء التحولات السياسية السريعة من حوله.

استمر توتر الظروف في فلورنسا في بداية السنة. في الثامن عشر من شباط، تماماً قبل وفاة يوليوس، سقطت قصاصة ورق عليها لائحة أسماء، من جيب شاب فلورنسي مهذب، اسمه بييترو باولو بوسكولي. عُرضت على وكلاء نظام آل مديجي الجديد، وساد ظن أن هناك مؤامرة. أُلقِيَ القبض فوراً على بوسكولي وصديقه الحميم آغوستينو دي لوكا كابوني، بتهمة التآمر لغرض اغتيال جوليانو دي مديجي، وتعرضوا للتعذيب. اعترفوا أنهم معارضون لآل مديجي، لكن لائحتهم ليس بأسماء المتآمرين، بل فقط الأشخاص الذين يتعاطفون مع قضيتهم.

أحد الأسماء على الورقة كان نيكولو ميكيافيلي. في الخريف الماضي، حين عاد آل مديجي إلى السلطة، أُقصِيَ ميكيافيلي عن منصبه بوصفه موظفاً حكومياً. ما إن تم اكتشاف اسمه في التاسع عشر من شباط، حتى أُصدرت مذكرة اعتقال بحقه ونُشرت في فلورنسا. قُبِضَ عليه وتعرض لست نوبات مؤلمة من التعليق، ويداه موثوقتان إلى الخلف، وقد رُفِع جسمه ثم رُمي به إلى الأرض، لكي يمزق وزنه عضلات كتفيه.

لم يكن لدى ميكيافيلي تعيس الحظ ما يعترف به، وأُلقِي به في سجن ستنكا (سجن فلورنسا – المترجم)، حيث كتب سونتات إلى جوليانو دي مديجي ملتمساً إطلاق سراحه. قُطِع رأسا بوسكولي وكابوني في الثاني والعشرين من شباط. قبل ليلة الإعدام، واساهما صديق آخر، اسمه لوكا ديلا روبيا، من أحفاد النحات (Robbia نحات فلورنسي ١٤٠٠ – ١٤٨٢ – المترجم)، والذي كتب لاحقاً عن شجاعتهما المثالية. بوسكولي وكوبوني ماتا يفكران بالمسيح وبروتوس، الذي اغتال الطاغية قيصر ببطولة.

بعد أكثر من أسبوعين، تحوَّلت هرمية إيطاليا السياسية ثانية إثر انتخاب بابا جديد. تأخر الكاردينال جيوفاني دي مديجي على اجتماع الكرادلة لانتخاب البابا. وصل من فلورنسا على محفَّة؛ لأنه عانى من خرّاج مؤلم في مؤخرته. طبقاً لوكلاء المراهنات الرومانيين، لم يكن هناك مرشح مفضّل واضح. للمرة الأولى، يُعقد اجتماع الكرادلة تحت جدرايات مايكل انجلو في كنيسة السيستين.

تصـدر كاردينـال إسـباني الاقتراع الأول في الخامـس من آذار. يبـدو أن راعي مايكل انجلـو القديـم غير المسرور، الكاردينال رياريـو - ابن عم يوليوس - كان مرشـحاً قوياً أيضـاً. إلا أن الفائـز كان جيوفـاني دي مديجي، والذي كان لا يزال في السـابعة والثلاثين مـن العمـر، لكنه أمضى عشرين سـنة في منصب الكاردينال. مع أنه ثـري بما يكفي لشراء البابويـة، لم يكن من الـضروري أن يقدِم على ذلك: تم انتخابه؛ لأنـه بوصفه حاكماً مؤثراً لدولـة إيطاليـة مهمة - فلورنسـا - كان مرجواً أن يتوافر لديه الوزن السـياسي والحكمة لكـي يدير دفة القيادة بين القوتين المهددتين فرنسـا وإسـبانيا. تحتـم أن يتأخر تتويجه؛ لأنه لم يُرسَّـم قسـاً بعد. بعد أن تـم هذا، تُوِّج في التاسـع من آذار بتاج البابا المثلث على درجات كنيسة القديس بطرس. اتَّخذ اسم ليو العاشر.

حـين وصلت أخبـار انتخاب ليو إلى فلورنسـا، انطلقـت احتفالات صاخبـة رافقتها نـيران، تطـورت إلى إشـعال حرائـق متعمـدة في بيـوت ومحـلات البكائـين المتزمتـين (Paignoni، بالإيطالية في الأصل - المترجم) (اتباع سافونارولا)، لكنّ قسماً كبيراً منهم طغـى عليهم حس الظفر الوطني عند وصول البابا الفلورنسي. بحركتين، في غضون أقل من سـنة، توصـل آل مديجي للهيمنة على رقعة شـطرنج السياسـية الإيطالية. عمَّ شـعور بالابتهاج في إيطاليا، وليس في فلورنسا وحدها.

في الحادي عشر من نيسـان، سار موكب ليو العاشر عبر روما إلى كنيسة القديس جون لاتـيران تحت أقواس نصر مؤقتة عبر شـوارع غطَّتها الأزهار ومزينـة بالنجود. تم اختيار التاريـخ لكي يوحي بتحول ظروف ليو الشـخصية الخاصة. في الحادي عشر من نيسـان، كان سـجيناً لدى فرنسـا بعـد معركة رافينا. في غضـون أقل من اثني عشر شـهراً، أصبح واحـداً مـن أهم الحكام الأقويـاء في إيطاليا، ومتحكما بالدول البابويـة - يعود الفضل في ذلك إلى يوليوس - إضافة إلى فلورنسا وتوسكاني. ربما لم يقل البابا على الإطلاق ما رواه سـفير البندقيـة «وهبنا الـرب البابوية، دعونا نسـتمتع بها»، لكن الإحسـاس بالنصر كان حقيقياً.

حقَّـق آل مديجي مـا صارع آل بورجا من أجله: كتلة سياسـية موحـدة وقوية في إيطاليا الوسـطى. بالنسـبة إلى كثيريـن، بـدا انتخاب ليو مثل وعد بالسـلام بعد عقديـن من الغزو الأجنبـي والحرب. أهدى ميكيافيلي، الذي كان يرجـو، عبثاً، أن يُعفى عنه ويُعاد للوظيفة، كتابه «الأمير» إلى حكام فلورنسا آل مديجي:

انظـروا كيف أن إيطاليا تتوسـل الرب لكي يُرسـل أحـداً لينقذها من تلـك الفظاعات



الشكل ١: رفائيل، بورتريه ليو العاشر مع اثنين من الكرادلة، ١٥١٨.

البربرية والأعمال الوحشية، انظروا مدى رغبة البلد باتباع راية، لو أن أحد ما يرفعها فحسب. وفي العصر الراهن، من المستحيل أن ترى إيطاليا مَن تُعلَّق عليه الأمل أكثر من بيتكم الشهير، الذي بثروته ومهارته، اختصه الرب والكنيسة، التي يرأسها الآن، لكي يتسنى له أن يقود إيطاليا نحو خلاصها.

لم يعطِ آل مديچي مكيافيلي وظيفة أبداً، لكن على الأقل، أُطلق سراحه من الستنكا إثر عفو أعقب تتويج ليو.

ربما كانت مشاعر ميكيافيلي الخاصة معقدة. كان الشخص الأكثر نفوذاً في عالمه هو رجل بعمره تقريباً، نشأ معه وعرفه على نحو حميم. مع أن ليو كان بديناً وعانى من الخرّاج التعيس، بابا تحت عمر الأربعين سنة يُتوقع له أن يحكم لمدة طويلة، ربما لبقية حياة مايكل

انجلو. إلا أن الفنان كان ملتزماً بتكليف لبابا راحل وعائلة في طريقها إلى فقدان سلطتها. وليو - مع أنه ابن مرشده القديم، لورنزو الرائع - بدا غير متعجل لتوظيف مايكل انجلو.

كانت الفنون المفضلة عند البابا الجديد هي الموسيقا والعمارة. بوصفه مساعداً ليوليوس، ربما لاحظ كم كان مايكل انجلو صعب المراس في التعامل. تقريباً على نحو مؤكد، لو أنه قيل في فلورنسا أن مايكل انجلو قد تكلم ضد آل مديجي أيام استباحة براتو، لوصل ذلك إلى مسامع ليو أيضاً. أيّاً كان السبب، تُرك الفنان في ورشته الجديدة لكي يواصل العمل على الضريح.

ما كان ليحسِّن مزاجه أن وحشه القديم، ليوناردو دافنشي، قد استقر في روما في خريف تلك السنة، مقيماً في قصر البلفيديري، تحت حماية جوليانو مديجي. صحيح أن ليوناردو أنجز القليل في السنوات الثلاث اللاحقة التي أمضاها في روما، لكنه كان مرحباً به في بلاط آل مديجي الجديد أكثر من مايكل انجلو.

لأسباب واضحة، كانت أفكار مايكل انجلو بشأن عودة آل مديجي محترسة بحرص أكثر. يوحي حادث واحد أن لديه تعاطفاً مع الجمهوريين المتشدِّدين وأتباع سافونارولا. في صيف سنة ١٥١٣، رُوِيَ أنه كان واقفاً في حديقة في شارع مانجل دي كورفي في «أحد الأماسي الرائقة»:

حين كان يصلي، رفع عينيه إلى السماء ورأى نجماً مثلثاً مذهلاً لا يشبه كلية أي مذنب معروف. كان نجماً ضخماً له ثلاثة أشعة أو ذيول. امتد أحد هذه الذيول نحو الشرق وكان من فضة لامعة ورائعة من نوع معين مثل تلك التي لسيف صقيل، وقد انعقفت نهايته مثل خطاف. الشعاع الثاني أو الذيل كان باتجاه روما، وكان له لون الدم. وأشار الشعاع الثالث صوب فلورنسا بين الشمال والغرب وله لون النار وكان مشطوراً.

حين انتهى مايكل انجلو من أعجوبته، تنامى لديه دافع لكي ينجز رسماً ملوناً لها، جمع مواده، ذهب إلى الخارج وأنجز الرسمة وحين انتهت، تلاشى المشهد العظيم أمام ناظره.

تبدو هذه كأنها رؤيا، رواها مايكل انجلو بشكل تصويري. من العسير أن يحدِّد المرء ما كانت ترمي إليه، لكن لا الذيل بلون الدم المشير إلى روما ولا الشعاع بلون النار المشير إلى فلورنسا، بدا وكأنه فأل حسن لحكومة آل مديجي في تلك المدينتين.

غالباً ما استغل أعداء آل مديجي التنبؤات بنهاية العالم والرؤى. تأتي هذه الرواية من كتاب «Vulnera diligentis»، لمؤلفه، الأخ بينيديتو لوسكينو، من أتباع سافونارولا المتشدِّدين، والذي سُجِن من سنة ١٥٠٩ في دير سان ماركو، لارتكابه جريمة قتل، ربما

في نزاع ضد مناهضي البكاءين. من الواضح أن الأخ بينيديتو لم يكن أفضل مصدر. بقية كتاب Vulnera diligentis محشوة برمزية مبهمة وغريبة. من جانب آخر، بدا واثقاً من القصة. نصح القارئ «اذهبْ لكي تجد النحات المذكور. بلطفٍ، سيعرض الشيء عليك، ويخبرك بحقيقة الحادثة برمتها، وستتأكد من أنني لم أتفوه بأكذوبة». بعد سنتين، تذمَّر مايكل انجلو من أن أخيه بويناروتو قد اتهمه بـ «السير وراء الرهبان والتخيّلات وتجعل مني مسخرة»، يوحي هذا أيضاً أن مايكل انجلو كان متعاطفاً مع توقعات هلاك آل مديچي، أكثر من أفراد عائلته الآخرين. ربما رجا أن تتحقق تلك التوقعات.

وأخيراً، حُظِرت التنبؤات المشابهة لهذا في سنة ١٥١٥ تحت طائلة عقوبة السجن مدى الحياة، أو الحرمان من الكنسية، أو كلاهما معاً. وجب تسليم جميع تلك الكتابات إلى مطران فلورنسا، جوليو دي مديچي، ابن عم البابا. من أيلول سنة ١٥١٣، أصبح جوليو كاردينالاً، بعد أن طلب ليو من لجنة بابوية التحقيق في مسألة عدم شرعيته؛ لأنه كان يُفترض بالكرادلة أن يكونوا شرعيين بحسب القانون الكنسي. أُعلن (على نحو لا يصدق للغاية) أن والديه كانا مخطوبين سراً، وأن جوليو ليس نغلاً في آخر المطاف. لو أن الكاردينال دي مديچي عرف برؤيا مايكل انجلو، وربما هذا ما حدث، لاختار أن يتجاهلها؛ لأنه كان سيغفر مخالفات أسوأ سيقوم بها الفنان في المستقبل.

نحصل على لقطة من حياة مايكل انجلو اليومية في نسيان أو أيار سنة ١٥١٣، من رسالة كتبها بعد أربع سنوات. تصف الرسالة اجتماعاً مع لوكا سينيوريلي، وهو رسام أكبر عمراً، درس في روما في ذلك الوقت. التقيا صدفة في مونتي جيوردانو، مقاطعة صغيرة بالقرب من نهر التيبر وتقريباً على الطريق بين الفاتيكان وشارع ماجيل دي كورفي.

«أخبرني أنه جاء لكي يطلب شيئاً من البابا، لا أذكر ما هو، وأنه كان مرة على وشك أن يُقطع رأسه دفاعاً عن قضية آل مديچي، وبدا له أن ذلك لم ينل التقدير، مثلما يُقال»، ربما أراد سينيوريلي مساعدة في نزاع خاضه مع بعض الراهبات. ربما كان يأمل أن يحصل على تكليف، إلا أنه تجاوز الستين الآن ولم يعد يساير الموضة. لم يكن مايكل انجلو مهتماً بشؤون سينيوريلي «أخبرني بأشياء أخرى من الشاكلة نفسها، والتي لا أتذكرها. ولكي يتوِّج تلك الجدالات، طلب مني ٤٠ جيلياً وأعلمني بمكان إرسالها، أي إلى دكان إسكافي أقام فيه».

عاد مايكل انجلو إلى منزله وبعث مع مساعده سيلفيو المبلغ الصغير - ٤٠ جيلي تساوي ٤ دوكاتيات. ثم بعد عدة أيام، «الأستاذ لوكا المذكور، الذي ربما لم ينجح بمشروعه، جاء إلى منزلي في ماجيل دي كورفي، المنزل الذي لا زلت أملكه اليوم». طلب سينيوريلي قرضاً آخر، بالمبلغ نفسه الذي طلبه من قبل، وصعد مايكل انجلو إلى الطابق العلوي وأحضر

المال من غرفته، حيث كان يحتفظ بأمواله على ما يبدو. من الواضح أن سينيوريلي احتاج المال لكي يعود إلى مدينته، كورتونا.

السبب الذي دفع مايكل انجلو لكي يروي هذا التفصيل، هو أن سينيوريلي لم يدفع الدوكاتيات الثمانية حتى عام ١٥١٨. مايكل انجلو، الذي كان لديه كعادته كماً هائلاً من الأشياء ليتابعها، تجشَّم عناء الكتابة إلى الإداري في كورتونا في محاولة منه لاستعادة ذلك الدَّين الضئيل من الفنان الأكبر عمراً، الذي لم يعد الحظ حليفه حينها، وكان بلا ريب صديقًا مدينًا له مايكل انجلو بالتزام فني. العراة الذكور في جداريات «نهاية العالم» و «يوم الحساب»، التي رسمها سينيوريلي في أورفيتو، كانت السابقة الأوضح من بين جداريات أخرى، لأعمال مايكل انجلو. بلا ريب، رآها مايكل انجلو حين كان يتنقَّل بين فلورنسا وروما[1].

ملاحظة واحدة عن سينيوريلي علقت بذهن مايكل انجلو، ربما لأنها جميلة وتمنح أملاً. تذمَّر مايكل انجلو من أنه كان مريضاً وعجز عن العمل. ردَّ سينيوريلي «لا تَرتَب في أن ملائكة ستهبط من السماء وتأخذ بيدك وتعينك»، بعدها، أخذ النقود و«ذهب في أمان الله»، ولم يره مايكل انجلو بعدها.

العبارة التي استعملها مايكل انجلو لوصف الوعكة التي منعته عن النحت، «mal sano»، قد تشير إلى صحة عقلية أو بدنية معتلة. حقيقة إنه كان بصحة جيدة بما يكفي للتجول في روما - حيث التقى سينيوريلي في الشارع - توحي أنه لم يكن مريضاً على نحو خطر. أكانت مشكلته كآبة أم احتجاب الإبداع؟ إذا كان الحال كذلك، فإن الملاك قد هبط؛ لأن الحيوية والإلهام قد عادا.

وصف مايكل انجلو في رسالته النحت المنتصب في ورشته، حين زاره سينيوريلي من أجل القرض الثاني. كان «شكلاً رخامياً - مستقيماً، ارتفاعه أربع براكيات، وذراعيه إلى الخلف». من الواضح أن هذا ما كان يسمى بـ«العبد المتمرد»، المعروض في اللوفر حالياً، مع قرينه «العبد المحتضر». إذا كان يعمل على هذا النحت في نيسان أو أيار سنة ١٥١٣، لا بدَّ وأن «العبد المتمرد» كان النحت الأول الذي تصدّى له من مجموعة الضريح. كان هذا أحد الشخوص المقيدين العراة الذين دائماً ما ساهم مايكل انجلو السجناء، الذين مثَّلوا الفنون - وقد قيَّدتهم وفاة راعيهم العظيم، يوليوس. هؤلاء العراة، مثل عراة سقف كنيسة السيستين، شكَّلوا مكوَّناً بارزاً على نحو مفاجئ وغير متوقَّع. يخمن المرء أنهم ليس بالأمر

---

(١) روى مايكل انجلو جميع تلك التفاصيل، كما أوضح «لأنه إذا تكرَّرت الأشياء المذكورة للأستاذ لوكا المذكور، سيتذكر ولن يقول إنه سدَّد لي دينه.» يحدد توم هنري تاريخ زيارة سينيوريلي في نيسان أو أيار سنة ١٥١٣.

المهـم كثـيراً؛ لأنهم ما كانـوا ضروريين لضريح البابـا، بقدر ما رغب النحـات رغبة عارمة في أن ينحتهـم. بالطبـع، كان عليـه أن يبدأ من مـكان ما، لكن الجانب الجـذاب من الناحية النفسـية هـو أنه من بـين الأربعين نحتاً التي تطلبهـا التصميم، اختار مايـكل انجلو أن يبدأ بذلك الشخص العاري والمقيَّد والمتحدّي.

طـوال السـنوات الثـلاث اللاحقة، تواصل العمـل بهدوء وعلى نحو مطَّرد في الورشـة على شارع ماجيل دي كورفي. شرع مايكل انجلو بتنظيم فريق من أجل العمل على مشروع الضريـح الهائـل. مضى قُدماً، واسـتقدم على ما يبدو عدة أسـاتذة حرفيين من فلورنسـا. في تموز، منح رجلاً اسـمه انتونيو دا بونتاسـيف، عقداً ثانوياً لإنجاز العناصر المعمارية لواجهة الضريـح، ومن ضمنهـا الكوّات «مـع الأعمدة والعتبـة والأفريز والكورنيـش». والحرفي الآخر الذي أرسـل بطلبه من فلورنسـا هو بنّاء من ستينانو، اسمه ميكيل دي بييرو دي بيبو (١٤٦٤ - ١٥٥٢؟)، الـذي انضـم إليـه في روما بحلول شـهر تموز. عمل هـذا الرجل مع مايكل انجلو قبل سنوات - ساعده حين كان يبحث عن قطعة رخام من أجل «البيتا» سنة ١٤٩٨ - وقيِّض له أن يتعاون معه عن كثب طيلة سنوات في المستقبل. كان صديقاً وجاراً قديـماً لعائلـة بويناروتي. حين خاطب مايكل انجلو برسـالة، كانت تحيته «صديقي الأعز». مع هذا، كان هناك خلاف فيما يخص النقود بعد قليل من وصوله إلى روما.

في تشرين الثاني سنة ١٥١٣، طلب مايكل انجلو من والده أن يبحث عن شاب بوسعه العمل خادماً مقابل إرشادات صغيرة في الرسم «شاب من فلورنسا، ابن لعائلة فقيرة لكن نزيهة، اعتاد على خشـونة الحياة، ومسـتعد للقدوم إلى هنا لكي يخدمني ويقوم بكل ما يتعلق بالمنزل، مثل التسوق وإرسال الطلبيات عند الضرورة، وبوسعه أن يتعلم في وقت فراغه». أراد أحداً من مدينته الأم؛ لأن الشباب ليسوا إلا أوغادًا في روما.

آل هـذا المقـترح مآلاً سيئاً للغاية. أخـيراً، وجد لودوفيكـو مراهقاً بتلـك المواصفات، والـذي وصل في خريف سـنة ١٥١٤، لكن كان هناك سـوء فهم. وصـل الصبي على بغل، وطالـب صاحب البغل أن يدفع مايكل انجلو دوكاتيين اثنين، فشـعر مايكل انجلو بالحنق «ما كان لي أن أشـعر بانزعاج أكثر، لو أننـي فقدت ٢٥ دوكاتياً؛ لأنني أرى أنه خطأ الأب، الذي أراد أن يرسله ممتطياً بغلاً».

تبيَّن لاحقاً أن الصبي توقع أن يمضي معظم وقته في الدراسـة، بدلاً من الاعتناء بمايكل انجلـو «إضافـة إلى كل ما لدي من مشـاكل، لدي الآن هذ الصبـي، الخرية الجافة (merda secha)، الـذي يقـول إنه لا يريد أن يهدر وقته، وأنه يريد أن يتعلم»، بدلاً من تقدير مايكل انجلو لهذا الحماس، أراد أن يعيده إلى فلورنسا، «لنقل إنه صبي طيب، لكنه رقيق للغاية ولا

يتلاءم مع خدمتي»، يبدو أن ظروف العيش في منزل مايكل انجلو ما زالت متقشفة.

انصبَّ اهتمام الفنان، وربما مودته، على مساعده الآخر - يفترض أنه سيلفيو، الذي أُرسل لكي يسلم النقود إلى سينيوريلي. كان هذا الشاب مريضاً «كانت حياته في كفتي الميزان ويأس الأطباء منه لما يقارب الشهر، حتى إني لم أذهب إلى فراشي»، على النقيض من الشخص النزق البخيل الذي عادة ما يظهر في الرسائل، يقدم هذا صورة - تنطبق على شخصيته أيضاً - مايكل انجلو سهران يملأه القلق، ليلة بعد ليلة، إلى جانب سرير صانعه.

في بداية السنة اللاحقة، ١٥١٥، أرسل مايكل انجلو بطلب برناردو باسو، ابن بيرو، وربما طفل مرضعته. على أي حال، مرحلة برناردو باسو لم تستمر طويلاً.

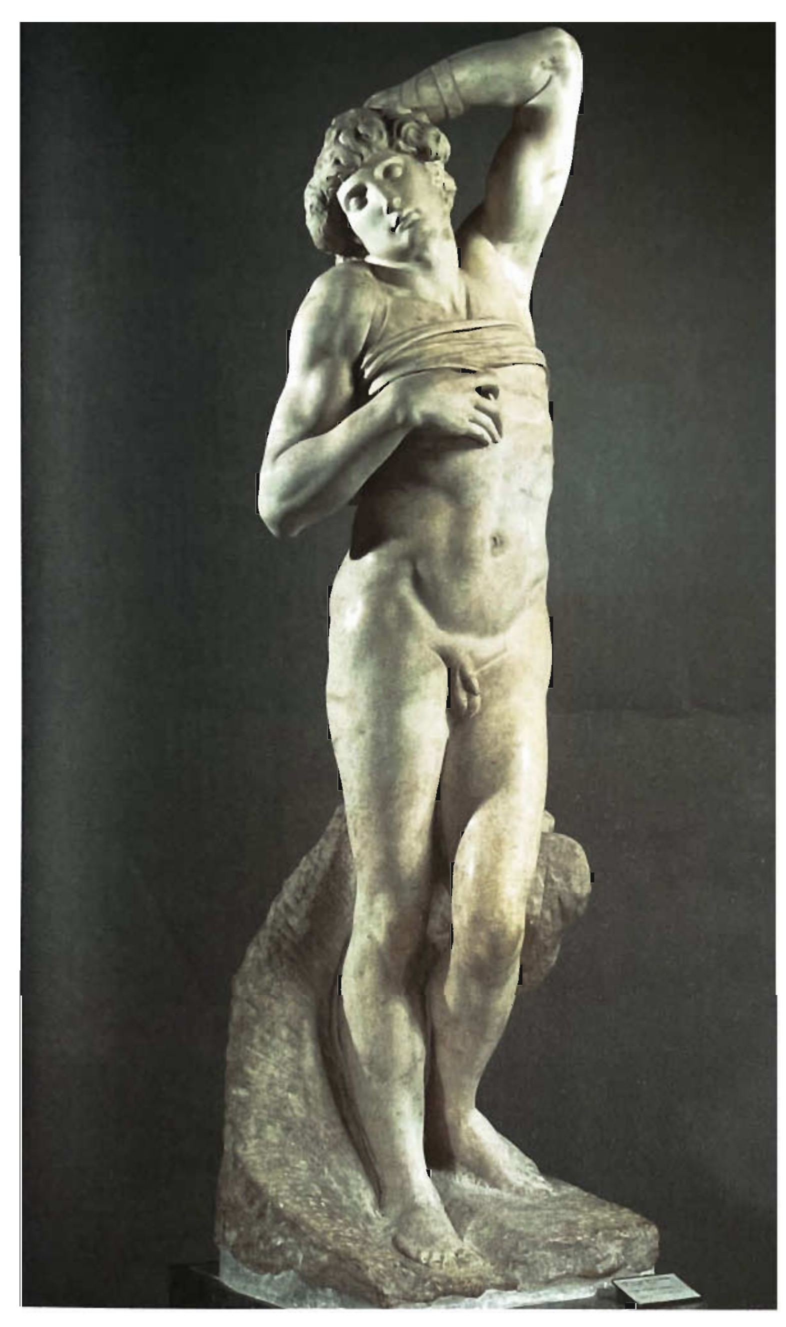
انفجر مايكل انجلو على بويناروتو في الثامن والعشرين من تموز سنة ١٥١٥ «كلَّفني ١٠٠ دوكاتي طيلة بقائه هنا، إضافة إلى انشغاله بالقيل والقال والتذمر مني في جميع أرجاء روما»، طلب من بويناروتو أن «يتفاداه كما لو كان الشيطان» وألّا يسمح له بدخول المنزل. لم يكن هناك أحد يرسله إلى كارارا لكي يختار قطعة رخام له؛ لأن جميع أتباعه كانوا عديمي النفع «لو لم يكونوا حمقى، فهُم أوغاد ومشاغبون»، لم يكن تسيير فريق أو تفويض المهام أمراً سهلاً بالنسبة إليه.

ربما كان هذا هو الوقت الذي انفصل فيه مايكل انجلو عن ياكوبو تورني، المعروف بـ لانداكو (١٤٧٢ - ١٥٢٦)، الذي كان أحد الرسامين الذين استدعاهم إلى روما لمساعدته في رسم سقف كنيسة السيستين، وكان زميله صانعاً في ورشة غيرلانديو. بعد الاستغناء عن خدمات فريق أساتذة رسم الجداريات، ظل ياكوبو في روما، بدلاً من العودة إلى فلورنسا كما فعل الباقين. بحسب فاساري «عمل ياكوبو لسنوات طويلة في روما، أو لتوخِّي الدقة، عاش في روما لعدة سنوات، وعمل قليلاً».

يبدو أن مايكل انجلو وجد فيه صحبة طيبة لمدة طويلة، «استأنس بحديث هذا الرجل وفي المزحات التي يأتي بها من دون انقطاع، وأبقاه على مائدته دائماً تقريباً»، وجده مايكل انجلو مبعث استرخاء، حين سعى وراء تسلية من «إجهاد عقله وجسمه المتواصل».

في النهاية، شعر مايكل انجلو بالملل من صديقه، إثر هذره غير المنقطع، ولذا أرسله يشتري تيناً، وأقفل الباب من خلفه. حين عاد ياكوبو، طرق لمدة طويلة عبثاً، وأخيراً «دبَّ فيه الغضب، فأخذ التين والأوراق ونشرها على عتبة الباب». لم يتحدث الرجلان طيلة أشهر، ثم تصالحا.

كما أشار مؤرخ الفن، فابريزيو مانجينيلي، يُغلق الباب عند نقطة معينة في جميع علاقات مايكل انجلو تقريباً، حرفياً ومجازياً. أحياناً، هناك مصالحة لاحقة، وأحياناً لا. عاجلاً أو



الشكل ٢ : «العبد المحتضر»، ١٥١٣ - ١٥١٦

آجلاً، يبدو أن مايكل انجلو شعر بميل نحو إبعاد الناس المقرّبين منه.

بالكاد تعد السنوات من ١٥١٣ إلى ١٥١٦ سنوات فشل فني. في أثنائها، أبدع مايكل انجلو ثلاث منحوتات هي الأعظم في حياته: «العبد المتمرد» و «العبد المحتضر» و «موسى». بوصفها أمثلة على ما كان مايكل انجلو «سيحقِّقه» لو أنه تمكن من إنهاء الضريح مع شخوصه الأربعين بهذه الجودة، أعطى كونديفي «السجينين» (المعروفين كذلك بـ «العبدين» أو «الأسيرين») هذا التقييم «اعتبر كل مَن شاهدهما أنه لا شيء أفضل منهما قد أُنجز من قبل» - والذي كان ولا يزال ليس بعيداً عن الحقيقة.

«العبدان» شقيقان للعراة على سقف كنيسة السيستين، لكنهما يحملان شحنة عاطفية أعظم. «العبد المحتضر» هو العمل الحسي الأكثر جمالاً من بين تمثّلات مايكل انجلو للموضوع السامي في حياته المهنية المبكرة: الجسد الذكوري الرياضي العاري الشاب. القرد المتربص خلف ساقيه، المنحوت بخشونة، يعني أنه تجسيد للفنون التي تحاكي الطبيعة: ضوابط رسم ونحت مايكل انجلو الخاصة.

كان نحت «موسى» الهائل تتويجاً لسلسلة بدأت مع تمثال يوليوس البرونزي المختفي ورسل كنيسة السيستين الأشدّاء. لم ينجز مايكل انجلو تجسيداً بصرياً غامراً بتلك الجودة التي تقاسمها مع البابا المرحوم: التريبيليتا. يشبه «موسى» الذي نحته مايكل انجلو رسوماته للرب الأب على سقف كنيسة السيستين، لكنه مشحون بطاقة أكبر، كُشِف عن ذراعيه العضليتين، وساقه اليمنى وركبتيه - مفصل جوهري على الغالب في تشريح مايكل انجلو الفني - المشدودتين كما لو أنه يستعد للنهوض من عرشه، ولحيته الطويلة تتموج بطاقة كهربائية.

في القرن الخامس عشر وأوائل القرن السادس عشر، نُظِرَ إلى موسى - النبي والمشرِّع والحاكم - على أنه بشير للبابوات، ولهذا رُسِمت حياته في جداريات القرن الخامس عشر على جدران كنيسة السيستين (ولهذا أيضاً لم يرسمه على السقف: موسى كان موجوداً هناك مسبقاً). لم يكن «موسى» بورتريهاً ليوليوس، بل صورة عن رمزيته: قوة ممثل الرب على الأرض.

حين كان مايكل انجلو يبدع تلك الأعمال العظيمة، هناك إشارات إلى أن أعصابه كانت متوترة. في الأيام التي أرسل فيها مايكل انجلو بطلب صانع من فلورنسا، وهو الذي وصل على بغل وتبيَّن أنه خيبة أمل كبيرة، كان «يعمل قليلاً للغاية فحسب»، على ما يبدو جراء نزاع مع الكاردينال ديلا روفيري بشأن منزله. ربما كان جوهر هذا الأمر أنه، على الرغم من



الشكل ٣ : «موسى»، ١٥١٣ - ١٥١٦، من ضريح يوليوس الثاني.

أن الكاردينال اعتقد أنه حقيقة سـمح لمايكل انجلو باستخدام المنزل في شارع مانجيل دي كورفي، في أثناء العمل على الضريح فقط، إلا أن مايكل انجلو يصرّ الآن على أن يعطيه المنزل على نحو دائمي. بكلمة أخرى، رفع من الدفعة المالية الكبيرة في عقده لتشـمل مبنىً ضخماً في ضواحي روما. واظب على هـذا الطلب طوال عقدين من الزمن حتى أذعن الورثة، إثر الإجهاد المحض.

ربـما كان مايكل انجلو يحاول أن يحصل على قدر ما يستطيع من الضريح؛ لأنه كان كل ما لديه، وبدا أنه سيستغرقه بقية حياته، بحسب معدل التقدم الحالي. ليس هناك دلالة على مساندة صديق مراهقته القديم، وهو الآن البابا وحاكم مساحات شاسعة من إيطاليا. في تلك الأثناء - لا بدَّ وأنه أدرك للغاية - أن منافسه الأصغر عمراً قد تجاوزه بسرعة. رفائيلو سانتي في طريقه ليصبح عاهل روما الفني على نحو سريع.

في الحادي عشر من آذار سنة ١٥١٤، توفي دوناتو برامانتي عن سبعين سنة. خلَفه مشرفاً على مبنى كنيسة القديس بطرس لم يكن معمارياً آخر، بل الرسام رفائيل. في رسالة إلى عمه في أوربينو في الأول من تموز سنة ١٥١٤، وصف رفائيل كيف أن ليو العاشر طلب حضوره «كل يوم»، بصحبة مرشده المعماري وزميله الراهب جوكوندو «واشترك معنا في حوار عن البناء». وهكذا، في الثلاثين من عمره، تقاسم المسؤولية عن المشروع المعماري الأعظم في أوربا، على الرغم من أنه عملياً لا يملك خبرة بالعمارة.

تذكر الرسالة نفسها من رفائيل إلى عمه، أن الكاردينال بيبيَنا، أحد أقرب أصدقاء ليو وأكثرهم إخلاصاً، أراد أن يخطب الفنان لابنة أخته. زد على ذلك، طلب الكاردينال من الفنان أن يرسم له بورتريها، وقام الفنان وفريقه بزخرفة الـ«ستوفيتا»، أو حمام البخار، لكي يستخدمه في الفاتيكان بطريقة كلاسيكية، بصور مذهلة وإيروسية بشكل صريح.

بدا رفائيل قادراً على الانتقال بسلاسة إلى دور رجل البلاط. التناقض مع مايكل انجلو كان واضحاً. لكن بالطبع، كان لدى رفائيل ميزات أكثر من مجرد الدماثة. إضافة إلى براعته بوصفه رساماً، توفرت له قدرة حيوية أخرى. واجه مايكل انجلو صعوبة كبيرة في العمل مع فنانين آخرين بوصفهم أنداداً من مكانة متكافئة؛ لأنه أراد إلى حد كبير أن يحتفظ بالتحكم بجميع جوانب المحصلة النهائية للعمل. على النقيض من ذلك، كان رفائيل متعاون مُلهِمًا. مثل مدير أعمال ممثلين في شركة مسرحية، تمتع بمَلكَة منح الفنانين الآخرين أدواراً، تستفيد من مواهبهم أقصى فائدة ممكنة.

كان جيوفاني دا أوديني، على سبيل المثال، مختصاً في إعادة إنشاء الزخارف الجصية البارزة القديمة، إضافة إلى رسم الأزهار والفواكه. كشف رفائيل تلك المواهب من أجل

منفعـة قصوى: حين رسـم هو وورشـته جداريـات رواق فيلا مترفة على ضفـة نـهر التيبر (سُـمِّيت لاحقاً بالـ فارنسـينا) (Farnesina نسـبة إلى عائلة فارنيسي التـي امتلكت الفيلا فيـما بعد - المترجـم)، كان يملكها حينها المصرفي الثري آغوسـتينو كيغي، أضاف جيوفاني شريطاً من الفاكهة والأزهار والخضار، مزج بين الدقة النباتية وإيحائية الشـكل الجنسـية إلى حد بعيد.

عـبر الانتفـاع الحاذق من مهارات مسـاعديه مثل جيوفـاني دا أودينـي وجوليو رومانو وجيانفرانجيسكو بيني وبوليدورو دا كارافاجيو وبيرينو ديل فاغا، تمكن رفائيل - بحسب المصطلـح الحديـث - من إثـراء بصمته مـن دون أن يخفِّف منها. بدا المنتـج النهائي بوصفه عملاً لرفائيل، ولكن مع مكونات إضافية - ونُفِّذ بسرعة تسـليم، سـاهمت بها أيدي عدة. من وجهة نظر الزبون، كانت المحصلة أنه إذا طلب شـيئاً من رفائيل، يُنجَز بسرعة وبإتقان وعلى نحو موثوق.

في سـنة ١٥١٩، في قمـة سـلطة رفائيل، كتب باندولفـو بيكو ديلا ميرانـدولا، مبعوث مانتـوا، إلى إيزابيـلا ديسـتا نيابة عن فنان في العشرين ظـن أنه بارع للغايـة، وهو أحد أتباع مايـكل انجلـو. لم يولِ موهبته تقديـراً كبيراً، على أي حال، ولذا بحـث عن عمل بعيداً عن روما. الرسالة كانت واضحة: إذا لم ينل المرء رضا رفائيل، من الأفضل له أن يغادر روما.

في آذار سنة ١٥١٥، بلغ مايكل انجلو الأربعين من العمر، لحظة بدأ ناس عصر النهضة فيها بالشـعور أنهم مسـنون (كتب إيراسـموس قصيدته «متاعب العمـر المتقدم» حين كان بهذا العمر). أمضى السنوات العشرين الماضية في عمل مطَّرد، غالباً ما كان يعاني من إجهاد عصبي شـديد. إلا أن حياة الفنان لم تكن شـاقة على نحو بائس كما توحي رسائله إلى عائلته أحيانـاً. لم يكـن أصدقاؤه راقـين كأصدقاء رفائيل، لكـن كان لديه بعض منهـم، من بينهم زميل توسـكاني اسمه جيوفاني غيليسي. حين عاد مايكل انجلو إلى فلورنسا لغرض الزيارة في نيسـان سـنة ١٥١٥، أعلن غيليسي على نحو مؤثر أنه شعر وكأنه يتيم في بابل روما؛ لأنه حُرِم من صحبة مايكل انجلو.

أضـاف أنه في غياب الفنـان، جنَّد هو وأصدقاء مايكل انجلـو الآخرون بديلاً لحلقتهم الاجتماعيـة. هـذا الرجـل، دومينيكـو بوَنينسـينيا، كان سـكرتيراً للكاردينـال جوليو دي مديچي، وقُدِّر له أن يؤدي دوراً مهماً في حياة مايكل انجلو طيلة السنوات اللاحقة. المساعد القـوي الآخر كان رجلاً، عُرِف باسـم ليوناردو سـيلايو، أو ليونـاردو السراج، فلورنسي، يبـدو أنـه عمل في مصرف يديره مـصرفي فلورنسي صديق لمايكل انجلـو، راعٍ متبصِّر للفن اسمه بيرفرانجيسكو بورغريني.

أدى سيلايو نوعاً ما دورَ كبيرِ الخدم عند مايكل انجلو: اعتنى بمنزله وشؤونه في أثناء ابتعاد الفنان عن روما، وكان مراسلاً لا يكلّ، فقد بعث بسيل من الأخبار إلى مايكل انجلو عما كان يحدث في عالم روما الفني، ممزوجاً أحياناً بنصائح حكيمة. صداقة سيلايو الراسخة دليل على أن مايكل انجلو كان قادراً على إبداء ولاء قديم الطراز تقريباً لمقربيه الحميمين، على الرغم من مزاجه النكِد.

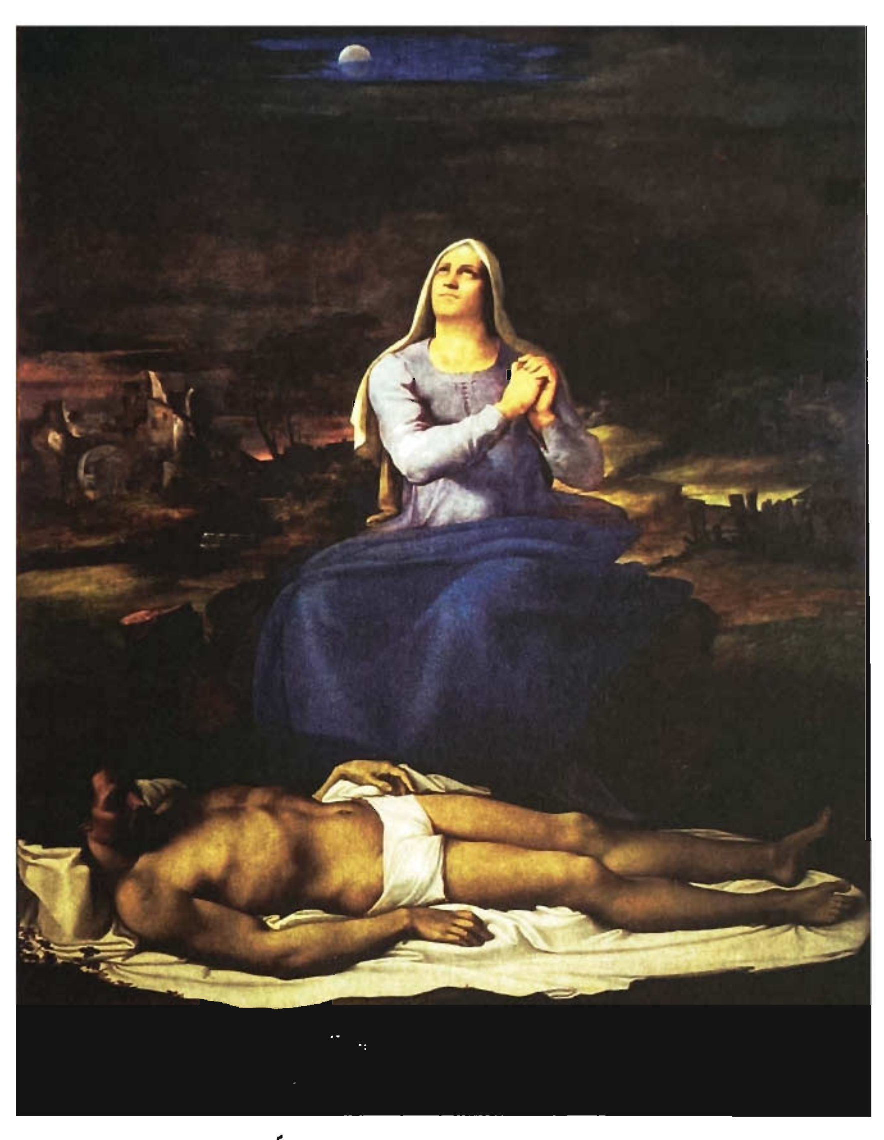
ثمة صداقة جديدة من تلك السنوات مع فنان زميل، رسام من البندقية اسمه سباستيانو لُوجاني[1]. سباستيانو، المولود سنة ١٤٨٥، كان يصغر مايكل انجلو بعقد، وعبده عبادة الأبطال، كما هو واضح من رسائله الثرثارة التي نجت. كتب إلى مايكل انجلو في أحد المناسبات «أرغب أن أراك إمبراطور العالم؛ لأنه يبدو لي أنك تستحق ذلك».

وصل سباستيانو إلى روما في الحادي والعشرين من آب سنة ١٥١١، بعد ستة أيام من كشف سقف كنيسة السيستين: اللحظة الملائمة لكي تذهله قوة عبقرية مايكل انجلو. ربما كان إعجابه الشديد أحد أسباب صحبتهما. تلك كانت العلاقة الحميمية الدائمة التي أقامها مايكل انجلو مع فنان آخر، اقترب من موهبته (مع أن سباستيانو أيضاً قد أُبعِد عن حياة مايكل انجلو بعد عقد من الزمن). ثمة سبب آخر لهذا التحالف: اتَّحدا في منافسة مريرة بمواجهة رفائيل.

قَدِمَ سباستيانو إلى روما، بدعوة من أغوستينو كيغي، المصرفي من سِيَنا الذي أصبح ثرياً للغاية من أرباح مناجم حجر الشَّب البابوية في تولفا (تخويل احتكاري ناله ربما عبر الرشاوى، من الاكساندر السادس ويوليوس الثاني). كان كيغي راعياً جذاباً بالنسبة إلى رسام، لكن - مثل ليو - هجر سباستيانو، وأصبح معجباً متحمساً لرفائيل. في مرحلة ما، بين ١٥١٣ و١٥١٦ - التاريخ الدقيق مستحيل - قرّر مايكل انجلو وسباستيانو أن يقرنا موهبتيهما ويتعاونا على رسم لوحة. كانت «بيتا»، طلبها موظف اسمه جيوفاني بوتونتي من أجل كنيسة عائلته في كنيسة سان فرانجيسكو، في مدينة فيتربو. لم يكن متنفذاً ولا ثرياً للغاية، بل كان رجلاً أخذ موقعه بالبروز، في عمله في وزارة مالية البابا «Apostolic Camera». على ما يبدو، رسم سباستيانو اللوحة، المنفذة بأسلوب زيتي ثري سائد في مدينة البندقية، لكن مايكل انجلو قدَّم رسمات للشخوص الرئيسة.

وصف فاساري ببلاغة منطق اللوحة. كان الرسم الإيطالي يمر بتحول مذهل. امتزجت تطورات القرن الخامس عشر في المنظور والتشريح والاندماج مع الفن الكلاسيكي، مع التطورات الأخرى القادمة من شمال أوربا. توصل فنانو هولندا خصوصاً إلى تأثيرات

(١) عُرِف لاحقاً باسم سباستيانو ديل بيومبو، أو حامل الختم الرصاصي، تبعاً لاسم وظيفة بابوية يسيرة.



الشكل ٤: سباستيانو ديل بيومبو «بيتا» ١٥١٣ تقريباً - ١٥١٦.

الطبيعانية السحرية. أصبح بوسعهم رسم لمعان معدن أو زجاج أو نعومة الجلد الحقيقية أو تفاصيل الجو الدقيقة عند الفجر أو الغسق، في حين عجز الفلورنسيون عن ذلك. كانت البندقية المدينة الإيطالية التي تلاقت وامتزجت فيها التيارات الفنية، وهي مدينة سباستيانو الأم، مركز التجارة الدولي، القريب من جبال الألب. وبرع سباستيانو نفسه في وصف المنظر الطبيعي، والنسيج، ورسم البورتريه الطبيعاني.

من وجهة نظر خبير إيطالي ذكي من العقد الثاني من القرن السادس عشر، كان الرسام الأعظم هو من يمزج تلك الجوانب المتنوعة في فنه. واعتقد كثير من الناس، بحسب فاساري، أن ذلك الفنان هو رفائيل. كان ردُّ مايكل انجلو ذكياً لكنه افتقر للثقة على نحو غريب. أوضح فاساري أن مايكل انجلو بوضعه سباستيانو «تحت حمايته، معتقداً أنه لو ساعده في التصميم»، سيسعه حينها أن يدحض أولئك الذين ظنوا أن رفائيل هو الرسام الأعظم، وأن يفعل ذلك بالنيابة «من دون أن يرسم بنفسه». حاز مايكل انجلو وسباستيانو معاً على كل موهبة، بوسع كل فنان أن يتمتع بها.

«البيتا» التي أنجزاها هجين غريب لكن مؤثر. منظر سباستيانو الطبيعي الليلي في الخلفية مخيف على نحو رائع، جسد المسيح دقيق تشريحياً، ومعبر على نحو مؤثر بالطريقة التي بوسع مايكل انجلو وحده أن يجعل معها الأجساد بليغة عاطفياً، لكن الجثة رُسِمت برقّة اللحم البشري بألوان زيتية من مدينة البندقية. تكشف دراسة تمهيدية ناجية ما هو جلي على أي حال: موديل العذراء كان شاباً رياضياً، رسم مايكل انجلو صدره وجذعه، ويداه أيضاً على نحو مكرَّر، وقد اشتبكتا للصلاة، أصابع اليد اليمنى تمسك باليسرى.

بحسب فاساري، نالت هذه اللوحة آراء سباستيانو الذهبية. مع ذلك، كانت نجاحاً محدوداً. بدت كما كانت عليه: طريقتان مغايرتان لإنجاز فن مقرون في نيرٍ على نحو قسري، مفتقر للإحساس بذهن موحِّد يتحكم بالكل، وهذا ما وفَّره رفائيل لمنجزات مشغله[1].

في غضون تلك السنوات، كان صعود نجم رفائيل لا يقاوم. قرر البابا ليو أن تكون

---

(١) يضم حوار من مدينة البندقية، كُتب بعد عدة سنوات، ذكريات غير موثوقة - لكنها محتملة، من جهة أخرى - تُعزى إلى آريتينو، عن ردّ رفائيل «كم فرح أنا، يا سيد بييترو، أن مايكل انجلو يساعد هذا الند الجديد، وينجز رسومات بيديه من أجله؛ لأنه بناءً على الشهرة، فإن لوحاته لا تثبت أمام الباراغون {المقارنة} مع أعمالي، سيرى مايكل انجلو بوضوح أنني لا أتغلب على سباستيانو،(لأن هناك القليل من المديح لي إثر التغلب على شخص عاجز عن الرسم)، بل أتغلب على مايكل انجلو نفسه. (يستعمل المؤلف معانٍ مختلفة لكلمة paragon في سياقات مختلفة - منافسة ومقارنة - المترجم).

له مساهمته الخاصة المميَّزة لزينة كنيسة السيستين: سلسلة تصف أعمال الرسل بطرس وبولس، على وسط النجود المطرزة الفخمة والمكلِّفة على نحو هائل. هذا تكليف، كان من المتوقع له أن يذهب إلى مايكل انجلو، الذي رسم السقف على نحو ظافر. بدلاً من ذلك، قرر البابا أن يذهب التكليف إلى رفائيل. في الخامس عشر من حزيران سنة ١٥١٥، قبض أول دفعة.

تشير أدلة الرسوم التمهيدية للنجود بحد ذاتها إلى أن رفائيل صبَّ اهتمامه الشخصي المكثف على هذه المهمة. كانت باراغون آخر - منافسة - مع مايكل انجلو. حين عُلِّقَت النجود في الكنيسة لعدة ساعات في آب سنة [1] ٢٠١٠، كان من الواضح أن رفائيل سعى لكي تُنافس النجود وتتفوَّق على السقف في الأعلى. حدث هذا، على الرغم من انشغال رفائيل المطَّرد في حياته المهنية، التي شملت حينها الإشراف على كنيسة القديس بطرس ووفرة من تكليفات الرسم. على أي حال، لم ينجح رفائيل تماماً، مع أن النجود تبدو رائعة في موقعها، طغت عليها فخامة وطاقة السقف من الأعلى.

مع هذا، في أثناء هذا المرحلة، بدأ مايكل انجلو يأمل أن يوظفه ليو في آخر المطاف. في السادس من حزيران سنة ١٥١٥، كتب إلى بويناروتو، يقول إنه يجب «أن يبذل جهداً عظيماً هنا في الصيف لكي ينهي العمل بأسرع وقت ممكن» - يعني ضريح يوليوس. كان السبب «بعد ذلك، أتوقع أن أدخل في خدمة البابا». أضاف على نحو غامض أنه، لهذا الغرض، قد «اشتريت ٢٠ ألف وزن (weight) من النحاس تقريباً، لكي أصبَّ شخوصاً معينة»[2].

الغرض من شراء النحاس ليس واضحاً، ربما من أجل المنحوتات البرونزية البارزة للضريح، إلا أن تلك لم تُسبك أبداً. على أي حال، توحي الرسالة بالفعل أنه كان مجهداً من العمل على الضريح، وقلقاً بشأن الانتهاء منه. يبدو هذا مناقضاً للموقف السابق. بحب، نحت مايكل انجلو «موسى» و «العبدين» غير المكتملين تماماً، مولياً إياهم جلَّ اهتمامه. أخبر بويناروتو حينها، في أثناء ثلاثة أشهر منذ زيارته إلى فلورنسا، لم ينحت أي شيء؛ بدلاً من ذلك، كرَّس «اهتمامه كلية لإنجاز عيِّنات وتهيئة العمل».

---

(١) أُجريَ هذا التجربة نظرية التسلسل الذي جاءت به الأعمال الموضوعة في الكنيسة في الأصل، مقدمة لمعرض في متحف فكتوريا والبرت في لندن. عادة تعرض الأعمال في بيناكوتيكا في متاحف الفاتيكان.

(٢) في الحادي عشر من آب، كتب مايكل انجلو إلى بويناروتو أنه ينوي أن «يبذل جهداً عظيمًا مع تشكيلة من العمال لكي نُنهي العمل في غضون سنتين أو ثلاث».

كانت الفكرة بوضوح أن جيشاً من المساعدين - يشبه فريق رفائيل - يتولى بعدها المسؤولية وينجز على وجه السرعة منحوتات على نطاق واسع، متَّبعاً عيِّنات مايكل انجلو. ما كان للضريح المنجَز أن يعدّ التحفة العظيمة التي خطَّط لها، لكن على الأقل سيكتمل. لهذا الغرض، كان مايكل انجلو مستعداً حتى أن ينفق المال، كما أوضح بأسى أنه «جلب على نفسه تكاليف باهظة». كانت المشكلة الرئيسة حينها، على الرغم من الكمية الهائلة التي أخرجها من المقلع وسلَّمها إلى روما قبل عقد، نفذ منه الرخام. لهذا السبب، مع أنه هيّأ العيِّنات، لم يكن ثمة ما يعمل عليه جيش المساعدين.

في لحظة ما من هذه المرحلة، من المحتمل للغاية في سنة ١٥١٥، حصل مايكل انجلو بالفعل على تكليف بابوي، واجهة كنيسة خاصة، كان يجري تشييدها في كاستيل سانت آنجلو (قلعة القديس آنجلو - المترجم). وهي هيكل صغير أنيق متقن، كلاسيكي على نحو رقيق، باستثناء الحلزونيات البارزة على إطار النافذة المركزية. السؤال هو لماذا قبل مايكل انجلو تصميم هيكل صغير لا يلفت النظر، وضئيل مقارنة بالصرح الكبير لكنيسة القديس بطرس التي يشرف عليها رفائيل؟ الجواب المفترض هو أن الشخص الوحيد الذي ليس بوسعه تفادي رؤية المبنى كان ليو. تلك طريقة لبرهنة أن مايكل انجلو أيضاً بوسعه أن يبدع في المعمار.

من الممكن أن يخمن المرء فحسب أسباب تغيُّر الاتجاه في طموحات مايكل انجلو، لكن من المغري أن يرتبط هذا مع ظهور شخص جديد في حلقة أصدقاء مايكل انجلو: دومينيكو بونينسيني. كان سكرتيراً ومسؤول مالية الكاردينال جوليو دي مديجي، الذي كان أيضاً المستشار الأول لابن عمه البابا. بوسع المرء أن يرى الكاردينال دي مديجي في ذلك الموقع تماماً في بورتريه رفائيل «ليو العاشر مع كاردينالين» من سنة ١٥١٨

مع أن جوليو أصغر من ليو بثلاث سنوات، إلا أنه يبدو أكثر شباباً بكثير، شعره أسود، وله وجه ذكي جميل. في حين يبدو ليو، على النقيض من ذلك بديناً، له لغد، جالس عند مكتب مع مخطوطة مفتوحة أمامه ومضاءة ببذخ. المخطوطة دليل على ذوق ليو، المترف لكن الورع والمتعلم، في حين تشهد العدسة المكبرة في يده على قُصْر نظر ورثه عن أبيه، لورنزو الرائع. (يتساءل المرء كيف بوسعه أن يرى سقف كنيسة السيستين بوضوح، وهو على ارتفاع ٧٠ قدماً فوق رأسه).

اللوحة، مع وصفها لأردية كهنوتية فاخرة، رمز لثروة ليو. وهيأته تمثِّل السلطة وهو جالس يحف به مساعداه الكاردينالان. في منتصف سنة ١٥١٥، كان ليو يفكر بعرض

دراماتيكي لسلطته. رتَّب يوليوس الثاني لابن أخيه، فرانجيسكو ماريا ديلا روفيري، أن يتبنّاه، غويديبالدو دا مونتيفلترو، دوق أوربينو، العليل والذي ليس لديه أطفال. عند موت غويديبالدو سنة ١٥٠٨، خلفه فرانجيسكو ماريا مثلما هو متوقع.

ما وهبه بابا، بوسع بابا آخر أن يستعيده. كانت أوربينو، من الناحية الفنية، جزءاً من الدول البابوية. تقع على الجانب الآخر من جبال الآبينينز من توسكاني، وتمثل إضافة ملائمة إلى مقاطعة عائلة مديجي. في روما، سرت إشاعات مفادها أن ليو كان يفكر بحرمان عائلة ديلا روفيري من الدوقية، وفي صيف سنة ١٥١٥، تعزَّزت تلك الإشاعات. فرانجيسكو ماريا كان القائد العام للجيش البابوي. لكن لم يتم تجديد عقده لهذه السنة: في التاسع والعشرين من حزيران، في كنيسة القديس بطرس، قدَّم ليو عصا الجنرال إلى أخيه، جوليانو، بدلاً منه. لا بدَّ وأن مايكل انجلو قد علِم بالنميمة؛ لأنه كان حينها يلتقي مع شخص مزروع بشكل مباشر في دوائر السلطة الرومانية، ولا بدَّ وأنه عرف ما معنى ذلك. سلطة وثروة ديلا روفيري، رعاة ضريح يوليوس الثاني، كانتا تضمحلان، وآل مديجي يواصلون صعودهم المذهل.

في الثلاثين من تشرين الثاني، دخل ليو فلورنسا دخول الأبطال: مع أنه ليس بشكل رسمي - كان حاكماً يستحوذ على دولته أساساً. من أجل الاحتفال وتنظيم وصول مواطن المدينة الأعظم، أُجريت تحضيرات استثنائية، وضعها فريق من الفنانين والحرفيين. رُفِعت سلسلة من أقواس النصر المؤقتة على طول طريق ليو، عند كل واحد منها، توقف البابا وموكبه من الكرادلة والأعيان واستمعوا للأغاني. استغرق مجمل الاحتفال سبع ساعات[1]. في مراحل جوهرية، كان هناك نُصُب كلاسيكية ملائمة: مسلة، وعمود مثل عمودي تراجان وماركوس، ومسرح وفق الطراز الروماني، شُيِّد من الخشب والكتان والجص والطين على وجه السرعة. زينة الدخول كانت تخطيط للتكليفات المستقبلية، نُصُب المدينة بحسب ذوق ليو.

الفريق (équipe، بالفرنسية في الأصل - المترجم) الفني الذي نفَّذ هذا التحول المذهل كان خليطاً من أصدقاء مايكل انجلو القدامى ومعارفه - من بينهم غراناجي وبوغيارديني - والجيل الصاعد من الشباب الذين ولدوا في ثمانينات وتسعينات القرن الخامس عشر. كان هناك من بين مشاهير النحاتين، شاب اسمه باجو باندينيلي وياكوبو

---

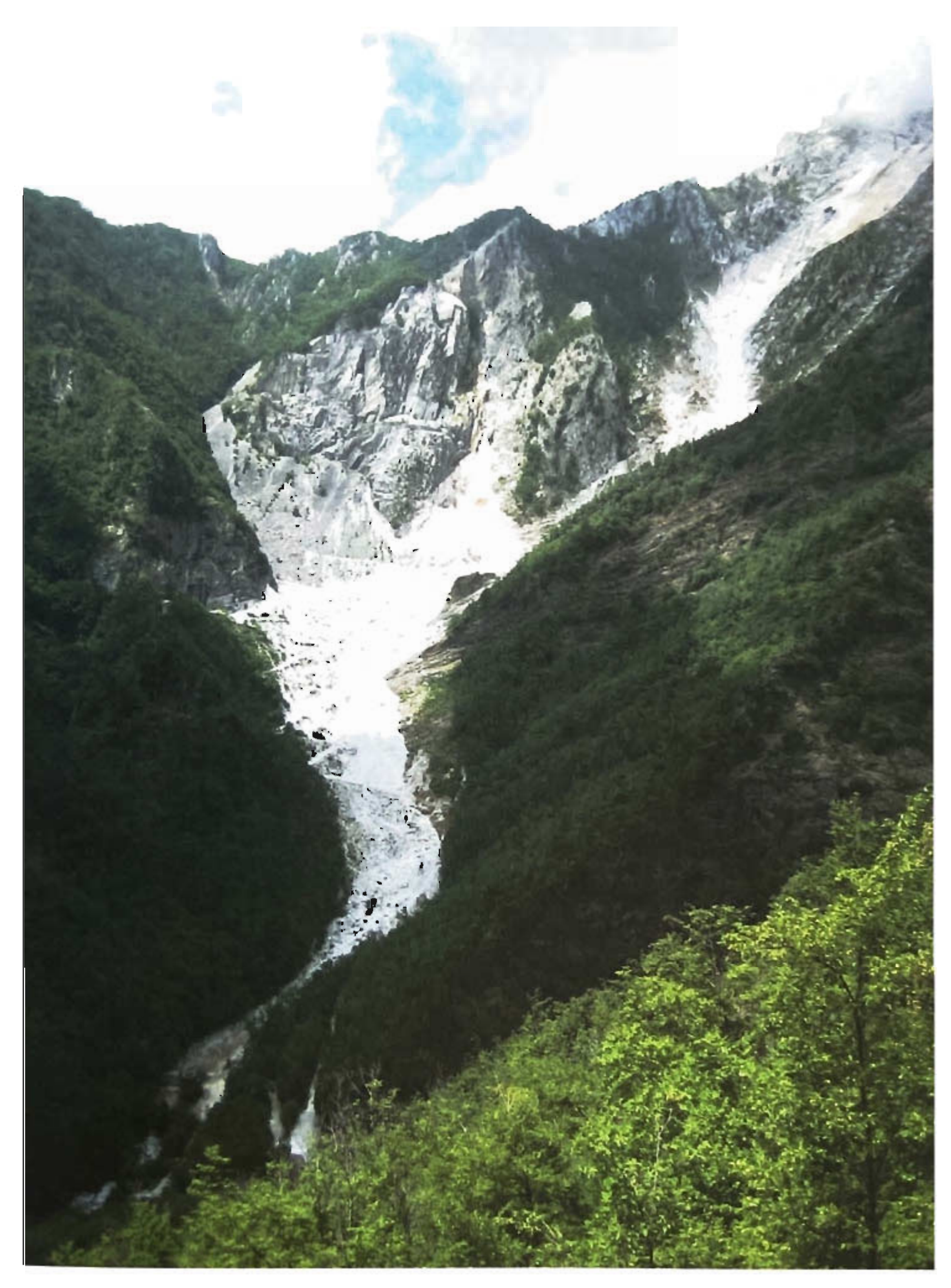
(١) أرسل بوناروتو عرضاً مطولًا عن دخول البابا، وهو الذي أذهلته الحشود إلى حد بعيد، وهتافات «Palle» (الكرة بالإيطالية في الأصل، كناية عن شعار آل مديجي - المترجم)، وأزياء خدم البابا والمستعرضين الرائعة.

دي تـاتي، الذي اتخذ اسـم أسـتاذه، آندريا سانسـوفينو. ياكوبو سانسـوفينو هذا، الأكثر موهبة من بين النحاتين الشباب، تعاون مع الرسام ديل سارتو لإنجاز نحت جياد هائل، نُصِـب أمام كنيسـة سـانتا ماريا نوفيـلا. تعاون سـارتو وياكوبو سانسـوفينو على العمل الرئيس في المخطط برمته: واجهة كلاسيكية فخمة لكنيسة فلورنسا.

تُرِكت واجهة الكنيسـة غير مكتملة في القـرن الرابع عشر. أمام هذا الهيكل القوطي، شـيَّد سارتو وسانسوفينو إنشـاءً من أقواس النصر، والأعمدة الكورنثية (نسبة إلى مدينة كورينـث اليونانيـة – المترجـم) ورسـومات الشـخوص والمنحوتـات البارزة. بحسـب فاسـاري، حـين رأى ليو واجهة الكنيسـة المؤقتـة، قال: «من المخجل أنه لم تُشـيَّد واجهة حقيقية لهذا المعبد»، وأذهلته «روح وقوة» نصب الجياد الذي أُنجزه سانسوفينو بالتعاون مـع آندريا ديل سـارتو، حتى إن سانسـوفينو اسـتُقدِم لكي يقبِّل قدم البابـا، الذي أظهر لـه «كثيراً من دلائل الود». ضمن بطانـة ليو، كان هناك اثنان مـن منافسي مايكل انجلو الأشداء: ليوناردو دافنشي ورفائيل أيضاً، بحسب فاساري.

كان ليـو في طريقـه إلى موعـد في بولونيا. اجتاح ملك فرنسـا الجديد فرانسـوا الأول إيطاليـا، وفي الرابـع عشر مـن أيلول، حقَّق نـصراً هائلاً عـلى السـويسريين في ماريانانو بالقرب من ميلان. في بولونيا، جرت مفاوضات سياسية على مستوىً عالٍ. عرض البابا أن يسـلِّم مقاطعـات بارمـا وبياجينزا، مقابل موافقة فرانسـوا الأول على حماية فلورنسـا والـدول البابويـة، في حين مُنِح جوليانـو دي مديجي رتبة أمير فرنـسي ونُصِّب دوقاً على نيمـورز. ختـم هذا مصير فرانجيسـكو ديلا روفيري، أُعطيت دوقيتـه في أوربينو إلى ابن بيـيرو، لورنـزو دي مديجـي الـذي كان في الثانية والعشريـن حينهـا. في الثالث عشر من تشرين الأول، كتب الكاردينال جوليو دي مديجي «أما بالنسبة إلى أوربينو، توصل البابا إلى قرار. لا يرغب أن يسمع أن الأمر يناقَش، ولكنه سينفذ من دون المزيد من الكلمات».

ثمـة كثـير من الأمـور التي على مايكل انجلـو أن يفكر بها هنـا. كان آل ديلا روفيري عـلى شـفا انهيار مدوي. وثمة فـرص لتكليفات مميَّزة في فلورنسـا. وقد ظهر جيل جديد من المنافسين.



منظر الب ابوان بالقرب من سيرافيتسا

الفصل الرابع عشر

جبال رخامية

«أتغوط دماً إثر الإجهاد في العمل!»
(Nelle opere mie caco sangue!)
مايكل انجلو مخاطباً بارتولوميو آماناتي، كما رواه جيانلورنزو بيرنيني.

عند دخول ليو المظفر لفلورنسا ولقائه مع فرانسوا الأول في بولونيا، أُصيب شقيقه الحي الوحيد، جوليانو دي مديجي، بداء السل. بحلول شباط سنة ١٥١٦، أوشك جوليانو على الموت. ترك هذا لورنزو دي مديجي، دوق أوربينو، الرجل الشرعي الوحيد في العائلة الذي لم يكن رجل دين.

مع اتِّساع سلطة آل مديجي، كانت أعدادهم تتضاءل. العدو الأعظم لهذه العائلة اللامعة كان الصحة السيئة كما كانت الحال دائماً. مع ذلك، بدأ ليو باتخاذ إجراءات ضد فرانجيسكو ماريا ديلا روفيري، تنفيذاً لرؤية تنحيته عن دوقية أوربينو. وُجِّه اتهام لفرانجيسكو ماريا بقتل الكاردينال آليدوسي والخيانة والعصيان. في آذار، وصلت دوقة أوربينو الثرية، اليساباتا غونزاغا، إلى روما لكي تقدم التماساً في قضية فرانجيسكو ماريا، ابنها بالتبني، وعائلة ديلا روفيري، التي ستخسر المنزل والأراضي إذا ما حُرِموا من اللقب. كانت امرأة ذكية باردة الأعصاب، وأدارت الحوارات في كتاب كاستيليوني «رجال البلاط» (الذي كان يضع مسودته آنئذ).

أَلَّف كاستيليوني كتابه سنة ١٥٠٦ . وبعد عشر سنوات، انحدر مقام اليساباتا إلى التوسَّل لئلا تُطرد من قصرها. في لقاء مع ليو، التمست الرحمة «يقيناً، أيّها الأب المقدس، لن تُخرجنا من بيتنا ومنزلنا، وتجبرنا على التشرد في المنفى والفقر، وأنت من يعلم ما يعني هذا». كان هذا تذكيراً بأنها هي وزوجها المتوفى قد وفرا الملاذ والضيافة لشقيق ليو، جوليانو، وسكرتيره، الكاردينال بيبيّنا، في أثناء سنوات منفاهم من فلورنسا. كان جواب ليو مجرد هزة كتف. هذا أمر يتعلق بالسلطة السياسية المتوحشة: عالم كتاب «الأمير»، وليس كتاب «رجال البلاط». ربما كان بيبيّنا، الذي يتحاور بمدنية عن موضوع المزاح في الكتاب، من بين الكرادلة الذين جلسوا بصمت حين غادرت اليساباتا مكان اللقاء.

تتابعت الأحداث بوتيرة سريعة. في الثامن عشر من آذار، وصل خبر موت جوليانو إلى روما، في اليوم نفسه الذي حُرِم فيه فرانجيسكو ماريا ديلا روفيري من الكنيسة. غادر لورنزو دي مديجي من فوره إلى روما، وحين وصل، وهبه عمه دوقية أوربينو. قبل أن تغادر اليساباتا روما، مهزومة وخائبة الأمل، أرادت أن ترى منحوتات مايكل انجلو التي أنجزها من أجل ضريح يوليوس الثاني. كتب الكاردينال روفيري رسالة إلى النحات أن هذا سيمنحها أعظم مسرة. كتب الرسالة بمنتهى اللباقة، وصاغ عباراتها وكأنها طلب وليس أمراً، وخاطب فيها مايكل انجلو على أنه «الصديق الأعز».

على أي حال، ربما لم يكن من الصدفة أنه تماماً في الوقت الذي كانت سلطة ديلا روفيري تضعف، قرّر مايكل انجلو أن يتفاوض مجدداً بشأن عقد الضريح. كانت المحصلة لصالحه. طبقاً للعقد الجديد، الموقَّع في الثامن من تموز، سيكون الضريح أصغر، وتقليدياً أكثر: آل ليكون نصباً جدارياً، وتم التخلي عن نصف المنحوتات تقريباً، أي إلى واحد وعشرين، ونحت برونزي بارز واحد فقط. بقيت الكلفة نفسها، على الرغم من متاعب ديلا روفيري السياسية. سُمِح لمايكل انجلو بإنهاء العمل في تسع سنين، ثلاث منها قد انقضت الآن، وبوسعه أن يفعل ذلك، أينما رغب. إجمالاً، أصبح المخطط ممكن التحقيق مع أنه لا يزال ضخماً، ولا سيما مع عدد المساعدين الذين ينوي مايكل انجلو أن يوظفهم.

ما إن وقَّع مايكل انجلو العقد الجديد، حتى شرع بترتيبات مغادرة روما. بعد أسبوع، في الخامس عشر من تموز، كتبت زوجة بييرو سوديريني، ارجنتينا، رسالة تطلب من أخيها لورنزو مالاسبينا أن يوصي بمايكل انجلو عند آلبريكو مالاسبينا، ماركيز ماسا وحاكم الدولة الصغيرة التي تضم مقالع رخام كارارا.

تصف ارجنتينا سـوديريني مايكل انجلو بعبارات تشـبه تلك التي استعملها زوجها حين أوصى به عند يوليوس الثاني: بوصفه شخصاً لا قرين له «في أوربا اليوم» و - على نحو مفاجئ للغاية - دمث وكَيِّس. أرسـل سوديريني الرسالة مرفقة بملاحظة على الغلاف، مطرزة بأدفأ الألفاظ، عارضاً عليه أنه سينفذ أي طلب آخر له «حباً بمهارتك وطيبتك». كان سـوديريني يعيـش متقاعداً حينهـا بهدوء، إذ أبرم شـقيقه، الكاردينال سـوديريني، صفقة مع ليو، سُـمِح لـه بموجبها أن يعود من المنفى في دوبروفنيك. اضمحلت سـلطة سوديريني، لكن من الواضح أنه احتفظ بمودة لمايكل انجلو وإعجاب بعبقريته.

عـلى مـا يبـدو، ثمة سـبب منطقي للغايـة وراء مغـادرة مايـكل انجلو روما. رسـالة ارجنتينـا سـوديريني تبـيِّن بـلا لبس أنه نـوى أن يبحث عـن قطع رخام ملائمـة أكثر في كارارا. لكن، يبدو أن هناك ما هو أكثر من ذلك في قراره. في أوائل آب، أرسـل أصدقاء لـه في رومـا رسـالتين تبعثان على القلـق. الأولى، مؤرخة في التاسـع مـن آب، كانت من ليوناردو سـيلايو، الذي تركه مايكل انجلو لكي يعتني بمنزله ومشـغله في منزل ماجيل دي كورفي. أثارت مغادرة مايكل انجلو المفاجئة الأقاويل. من الواضح أن سيلايو نفسه راودتـه الظنون، لكنه شـجَّع مايكل انجلو على أن يثبت كـذب أولئك الذين يقولون إنه لن ينهي الضريح.

كتـب حينها صديق مايكل انجلو، جيوفاني غيليـسي: إنه مسرور أن مايكل انجلو في حالـة عقلية طيبة ونوى أن «يسـتعيد شرفه». بـدا أن مايكل انجلو قد غـادر روما بحال سيئ - إما بدنياً أو عقلياً.

أحد تأويلات هذه الأزمة العصبية أنه عانى من كارثة إثر تمثال «المسيح قائماً» العاري، الـذي كان ينجـزه لصالح ميتيلو فـاري. في مرحلة متأخرة للغايـة، حين كان ينحت هذا العمـل، ظهر عيب أسـود بشـع في الرخام، يُـرى وكأنه ندبـة على خد المسـيح تماماً، من أنفـه إلى لحيتـه. ربما يتجاهل المرء الندبة لو أنهـا كانت في مكان أقل بروزاً، لكن ليس هذا المـكان. بعد جهد هائل، كان على مايـكل انجلو أن يهجر هذا النحت، الذي لم يكن لديه الوقت للقيام به على أي حال. كان هذا الاكتشاف كافياً لإزعاجه.

زد عـلى ذلـك، كان هنـاك نـزاع مجلجـل في ورشـة مايكل انجلو. مسـاعده سـيلفيو فالكوني، الذي جلس إلى جوار سرير مرضه ليلة بعد ليلة قبل عدة سنوات، قد غادر، أو رُمِيَ به خارجاً. كتب بعد عدة سـنوات، ذليلاً ومعتذراً، لكي يقول: إنه لم يكن بمفرده. أراد أن يعتـذر لبييـترو أوربينو، مسـاعد آخر لمايـكل انجلو، الذي يظهـر لأول مرة هنا: تلميح إلى أن الغيرة ربما كانت وراء هذا النزاع.

إلا أنـه كانت هناك مشـكلة أكـبر، توجبت مواجهتهـا: قرار، كان أحـد الانعطافات الرئيسة في حياة مايكل انجلو.

*

بعد حرمان فرانجيسـكو ماريا ديلا روفيري من الكنيسـة، قرر ليو وابن أخيه لورنزو أن يشـنّا حربـاً خاطفة من أجـل طرده من أوربينـو. كان هذا أمراً مكلّفـاً، وحملة محفوفة بالمخاطر، موّلتها خزينة البابا جزئياً. استسلمت أوربينو في الثلاثين من أيار سنة ١٥١٦، وأصبحت تحت سيطرة آل مديجي في نهاية حزيران. في تموز، أُعلن لورنزو دوقاً بشـكل رسـمي. تلك كانت لحظة بوسـع ليو أن يفكر جدياً فيها بشأن نفقات قليلة الأثر عملياً. واجهة كنيسة أسلاف العائلة: سان لورنزو مشروع باهظ وغير ضروري تماماً.

مثـل عدد لا بأس به من الكنائس الفلورنسـية، تُركت كنيسـة سـان لورنزو من دون واجهة فخمة. كانت مدفن كوسـيمو الأكبر وبيـيرو النقرسي، ومحاذية لقصر آل مديجي. ليس ثمة مكان آخر أكثر ملاءمة لتقديم بيان معماري ضخم يعلن أن آل مديجي قد عادوا وعـادت سـلطة المدينة إليهـم. كانت الخطة موضـع تفكير لمدة من الزمـن، بالتأكيد منذ دخول ليو الظافر إلى فلورنسا في الخريف الفائت.

ربما كان هذا هو السـبب في حزيران سـنة ١٥١٥، توقع مايـكل انجلو أن «يدخل في خدمة البابا». ربما كانت لديه معلومات من دائرة ليو الخاصة للغاية عن طريق دومينيكو بوينينسيني، سكرتير الكاردينال جوليو دي مديجي. لو أن أحداً ما حرص على أن يشارك مايـكل انجلو في الخطة الجديدة، فمن المحتمل أن يكون الكاردينال، الذي أصبح لاحقاً واحداً من أعظم رعاة الفنان وأكثرهم بصيرة. ثمة تلميحات أن ليو قد خطر له أن يمنح التكليـف لرفائيل الأوربيني (نسـبة إلى مدينـة أوربينو - المترجم)، الـذي كان ينفّذ عدة مشاريع ضخمة بكفاءة سلسة.

مثّل هذا المشروع المذهل مأزقاً لمايكل انجلو. من جانب، كان لديه التزام مالي وإبداعي وأخلاقـي لمشروع ضريح يوليوس. زد على ذلك، كان لهـذا أن يكون نصباً لآل مديجي، العائلة التي تضاربت مشاعره تجاهها. ومن جانب آخر، أمامه فرصة مذهلة لإبداع عمل مجيد في مدينته الأم، وإطلاق جيل من الفنانين الشباب والإطاحة بندّه اللدود.

عـلى أي حـال، الواجهة عمل معماري أساسـاً، والعمارة فن، خـبرة مايكل انجلو فيه قليلـة للغايـة. في هـذه المرحلـة، كان آل مديجـي - وربما مايـكل انجلو نفسـه، يفكرون

بمسؤوليته عن نحت الواجهة فقط. كان عليه أن يتعاون مع معماري خبير. على أي حال، توفي، جوليانو دا سانغالو، عميد معماري فلورنسا بعد عدة أشهر وربما كان مريضاً قبل ذلك. لم تكن هناك بدائل كثيرة واضحة.

أمضى مايكل انجلو شهراً أو أكثر في فلورنسا في آب وأوائل أيلول. في غضون تلك الأسابيع، يبدو أنه اتفق، ربما مع بعض الهواجس، على وضع مقترح لواجهة كنيسة سان لورنزو بالتعاون مع المعماري باجيو دِآنيولو (١٤٦٢ - ١٥٤٣). كانا فريقاً غير متجانس على نحو غريب.

كان باجيو دآنيولو رجلاً من جيل أكبر عمراً، أتى إلى العمارة من حفر الخشب. رآه فاساري بوصفه مثالاً عن كيفية أن «يرى المرء شخصاً ينهض من أقصى عمق إلى العلو الشاهق، ولا سيما في العمارة». نال ثناءً كثيراً عن عمله الخشبي في صالة المجلس العظمى لقصر السينيوريا (خُرِّب عمداً حين عاد آل مديجي). لكن، مع أنه كان حينها في منتصف الخمسينات، فقد شيَّد القليل، بصرف النظر عن البرج الكلاسيكي الجميل لكنيسة سانتو سبيريتو وجزء من البالاتويو، أو الرواق تحت قبة برونيليسكي لكنيسة فلورنسا. بعد تفكّر طويل، أُزيح الستار عن الجزء الأول من الرواق في عيد القديس يوحنا، في الرابع والعشرين من حزيران سنة ١٥١٥، لتخيِّب الآمال.

لم تكن تلك بشارة خير. رأي مايكل انجلو الخاص برواق باجيو، كان: أنه بدا مثل «قفص صراصير»، لكن من المحتمل أنه احتفظ برأيه لنفسه حينها. على أي حال، لا بدَّ وأنه كان لديه هواجس من العمل مع باجيو؛ لأنه في الأشهر اللاحقة، تمخَّضت كوميديا حادة عن العمل. في السابع من تشرين، كتب دومنيكو بوينينسيني إلى باجيو قائلاً: إنه تحدث مع سيده الكاردينال جوليو دي مديجي بشأن هذه الفكرة، ووافق البابا على منح التكليف لمايكل انجلو وباجيو. طلب بوينينسيني حضور مايكل انجلو وباجيو إلى اجتماع سري في مونتيفياسكوني على ضفاف بحيرة بولسينا، في المقاطعة البابوية إلى الشمال من روما، من دون أن يذكر أن رحلتهما لها أي صلة بمشروع سان لورنزو، لئلا تُثار حفيظة «الصديق الذي تعرفه، أو أيّاً من أصدقائه». يُفترض أن رفائيل هو المعني بذلك. إلا أن هذا لم يحدث؛ ربما لأن مايكل انجلو رفض الحضور.

مضى الخريف، وبقي مايكل انجلو في معقله في الجبال الرخامية، مقيماً في كارارا، باحثاً عن الرخام. يبدو أن بوينينسيني قد حمَّله سيده، الكاردينال دي مديجي، مسؤولية قبول النحات العظيم المشاركة في مشروع سان لورنزو. بحسب رأيه، أوضح بوينينسيني على

نحو سرّي، أنه لا يهم سـواء أاختار مايكل انجلو شـخصاً ليعمـل معه، أم تبنى المشروع برمته هو بنفسه.

إلا أن مايكل انجلو كان صعب المراس. كتب بوينينسـيني على نحو متكرر، وضغط عـلى باجيو ومايكل انجلو، ولا سـيما مايـكل انجلو، لكي يحضرا إلى رومـا ويتحدثا مع الكاردينـال من أجل تسـوية التكليف مع البابـا. بحلول الحـادي والعشرين من تشرين الثـاني، غضـب بوينينسـيني إثر الإحباط. إن لم يكن سـلوك مايكل انجلو قـد دفع به إلى الجنـون، فهـو ليس ببعيد عنه «والآن من رسـالتك الأخـيرة، أرى أنك قد قـرَّرت ثانية ألّا تـأتي، وأنـا عـازم بذات القدر عـلى ألا تزعجني هـذه الأمور ثانية عـلى الإطلاق، بما أن هـذا الحـال آل بي للخجل، والحرج بالأحرى». سـتُلقى المسـؤولية على مايكل انجلو وبوينينسـيني إذا ما مُنِح التكليف للأجانب - أي، غير فلورنسـيين. كان رفائيل الوحيد المقصود من بين هؤلاء.

ثمـة إشـارات عـن مكائد معقـدة من خلـف الكواليس. بطبيعة الحـال، أراد معظم الفنانين بعضًا من المجد والعائد المادي المتأتي من تكليف كهذا. سعى ياكوبو سانسوفينو أيضـاً للحصول على بعض العمل، حاله حال المعماري الفلورنسي، باجيو بيجو. أرسـل ليوناردو سيلايو تحذيراً مفاده أن رفائيل قد تعاون مع انتونيو دا سانغالو الأصغر بوصفه زميـلاً، في تصميـم كنيسـة القديـس بطرس، لكن دا سـانغالو قـد يكون شريـكاً صالحاً لرفائيل في العمل على واجهة كنيسة سان لورنزو.

في النهايـة، في منتصـف كانون الأول، وصل مايكل انجلو على ظهر فرسـه إلى روما، حيـث التقـى البابا وخـاض حواراً معه بصـدد تصميم الواجهة. توقف في فلورنسـا، في طريق عودته إلى كارارا، حيث رتَّب لباجيو دِآنيولو أن يضع أنموذجاً لمخطط العمل التي تـم التوافق عليهـا. إلا أن باجيو التعيس، مع أنه معروف بوصفه نحات خشـب، لم يسرّ مايكل انجلو حتى بهذا الدور المتواضع.

طوال الأشـهر اللاحقة، قام باجيو بمحاولتين من أجل وضع تصميم للواجهة، لكـن مايكل انجلـو رفض الاثنين معـاً. في العشرين من آذار سـنة ١٥١٧، كتب مايكل انجلـو إلى بوينينسـيني «جئت إلى فلورنسـا لكـي أرى الأنموذج الذي انتهـى منه باجيو فوجدت الشيء نفسـه ثانية، أي مجرد لعبة»، كان هذا نقداً ردَّد صدى تعليقه بشـأن رواق باجيو لكنيسـة فلورنسـا الذي بدا له وكأنه «قفص صراصير». يبدو أن وقْع عمل باجيو على مايكل انجلو كان: إنه ضعيف ومثقل بالتفاصيل الثانوية.

بـدلاً من باجيو، قـرَّر مايكل انجلو أن يحصل على أنموذج طيني تحت إشرافه، ينجزه أحـد بنّائيـه: فرانجيسـكو دي جيوفاني ناني ديلا غراسـا، المعروف بـ لا غراسـا. كان لا غراسـا من سَـتينانو، حالـه حال العدد الغفير مـن عمال الأحجار الذيـن وظفهم مايكل انجلو طوال العقد اللاحق وما بعده. بدا مايكل انجلو مطمئناً أكثر عند العمل مع فريق دان له شـخصياً بالولاء: رجال من قريته الأم، ومن عوائل يعرفها منذ أيام طفولته. أثار غضبه أي تعاون مع شـخص له منزلة قريبة له. لم يكن هذا فألاً حسـناً بالنسبة إلى باجيو، ولا لياكوبو سانسوفينو، الذي اعتقد بأن أحداً ما - ربما ليو - قد وعده بجزء من العمل.

حـين كان مايـكل انجلـو في رومـا في تشرين الثاني، لا بـدَّ وأنه تحدث ليـس مع البابا فحسـب، بـل مع ابن عمـه الكاردينال أيضاً. ليـس هناك محضر بما قيل، باسـتثناء تلميح بشأن أحد المواضيع: يبدو من المحتمل أن مايكل انجلو اقترح منافسة أخرى مع رفائيل.

اشـترك مايكل انجلو مسـبقاً في مشروع ثانٍ مع سباسـتيانو: كنيسـة في سان بييترو في مونتوريـو. ربـما كان هذا المشروع بديلاً للوحة وعد بها مايكل انجلو أن يرسـمها لراعي العمـل، المـصرفي الفلورنـسي، بييرفرانجيسـكو بورغرينـي، لكـن الأمـر لم يتحقق قبل مغادرته روما. في صيف سنة ١٥١٦، كلَّف بورغريني سباستيانو برسم كنيسته، بحسب تفاهم مفاده أن يضع مايكل انجلو التصميم. أرسـل مايكل انجلو رسمة بالفعل، وكان يُفترض أن سباستيانو قد بدأ بالعمل.

فجأة، في أوائل سنة ١٥١٧، أرجأ مايكل انجلو تصاميم بورغريني؛ لأن أمراً ما أكثر إلحاحاً قد حصل. سنحت لسباستيانو فرصة استثنائية. أراد الكاردينال دي مديجي عملاً لمذبـح الكاتدرائية في ناربورن في فرنسـا (التي كان أسـقفها، إضافة إلى مناصبه الكنسـية المتعـدِّدة). إلا أنـه قرّر في حالـة فريدة، أن يمنح تكليفاً ليس بلوحـة واحدة، بل اثنتين - واحدة من رفائيل، والثانية من سباستيانو بمساعدة مايكل انجلو - ثم يختار أفضلهما.

التسلسـل الزمنـي الدقيـق موثَّق، لكن يبـدو كما لـو أن رفائيل قد كُلِّـف أولاً، وهذا الباراغون (المنافسة - المترجم) جاء بوصفه فكرة لاحقة بعد التكليف. ليس من الواضح فيـما إذا اقترح مايكل انجلو الأمر على الكاردينـال دي مديجي، أو العكس. لكن بحلول التاسع عشر من كانون الثاني سـنة ١٥١٧، قبض سباستيانو مقدماً لكي يشتري الخشب الـلازم للوحـة. بعد يومين، كتب ليوناردو سـيلايو لكـي يخبر مايكل انجلـو أن رفائيل «قلـب العالم رأسـاً عـلى عقب» لكي يحـول دون حصول سباسـتيانو على هـذا التكليف المنافس. كان سباستيانو يراقبه بريبة.

منـذ تلك اللحظة، عمـل الكاردينال دي مديجي مع مايكل انجلو عن قرب. أرسـل بنفسـه رسـالة عن شـأن عزيز على قلبه وقلب البابا. أرادا بشدِّة أن يحصل مايكل انجلو، قـدر الإمـكان، على الرخـام لواجهة مشروع سـان لورنـزو، ليس من المقالـع المعتادة في كارارا، بل من أخرى بديلة على مبعدة عدة أميال إلى الجنوب بالقرب من بيترا سانتا. تقع تلـك المقالـع في مقاطعة فلورنسـا، وعليه، ليس من الـضروري أن يدفع ضرائب عليها. جـرى العمل على فتح تلك المقالـع الجديدة، وإنجاز ذلك سـيكون للصالح العام كلية: سيكون أصلاً عينياً لدولة آل مديجي. تعرَّض مايكل انجلو لإلحاح متواصل بهذا الشأن، لكن لم يبدر منه رد فعل آنئذ.

أرسـل الكاردينال دي مديجي أيضاً لائحة بالقديسـين الذين أراد لهم أن يُنقَشـوا على الواجهة، على يد بوينينسـيني هذه المرة، ملمِّحاً إلى أنه المسؤول التنفيذي عن المشروع[1]. في جواب على سؤال من مايكل انجلو يتعلق بماهية أردية الشخوص، أجاب الكاردينال أن أمرها متروك للفنان؛ لأنه لم ينوِ أن يحترف مهنة الخياطة.

المزحـة الصغـيرة مؤشر على الحميمية بين الرجلين. يصغـر جوليو دي مديجي مايكل انجلـو بثلاث سـنوات، كان عمـره اثني عشر عاماً، حين دخل مايـكل انجلو أسرة عمه لورنـزو الرائـع؛ لأنه ابن غير شرعي ويتيم، ربـما كان أكثر حذراً وأقل ثقة من أبناء عمه، أولاد لورنـزو الرائـع. بوصفـه رجـلاً، أبـدى ذهناً ثاقبـاً وذوقـاً مذهلاً أصيـلاً في الفن والعمارة، لكن يصحبهما حذر يعيق الفعل.

اهتـم بالتفاصيل حـد الهوس، من ضمنها، شـؤون الآخرين. حين مـات حيوان ليو الأليف – الفيل واسمه هانو، الذي أهداه إياه ملك البرتغال – في صيف ١٥١٦، نُظِّمت شـعائر جنازة اسـتثنائية. ألَّف البابا بنفسـه قولاً تذكارياً باللغة اللاتينيـة ينقش على قبر الفيل، ورسم رفائيل بورتريهاً للحيوان على قبره. بعدها، كتب أحد الظرفاء، ربما الكاتب الشاب المرح والفاحش بييترو آريتينو (١٤٩٢ – ١٥٥٦)، وصية هجائية وشهادة لهانو. منح آرتينو الكاردينال أذني الفيل الضخمتين «لكي يتجهَّز لسماع شؤون العالم برمته».

سامح الكاردينال مايكل انجلو على كل ما سمعه عنه. كان موقفه تجاه الفنان متسامحاً

(١) في الأعلى، سيكون هناك القديسان كوسماس ودايميان– اثنان من الشهداء المسيحيين الأوائل– اللذان كانا طبيبين أيضاً. كان لمايكل انجلو أن ينقشهما على الخشب بأردية الأطباء أو مديجي (medici ، من اللاتينية، وتعني أطباء – المترجم): هذا التلاعب بالأسماء كان السبب المفترض وراء اتخاذ آل مديجي كوسماس ودايميان راعيين قديسين.

وودِّياً، وأيضاً مايكل انجلو عامله - حينها - بغياب صارخ للمراسم. علَّق جوليانو لاحقاً «متى ما يأتي بويناروتي لمقابلتي، أكون جالساً دائماً، وأطلب منه الجلوس؛ لأنه سيفعل ذلك بلا ريب، من دون إذن أو رخصة».

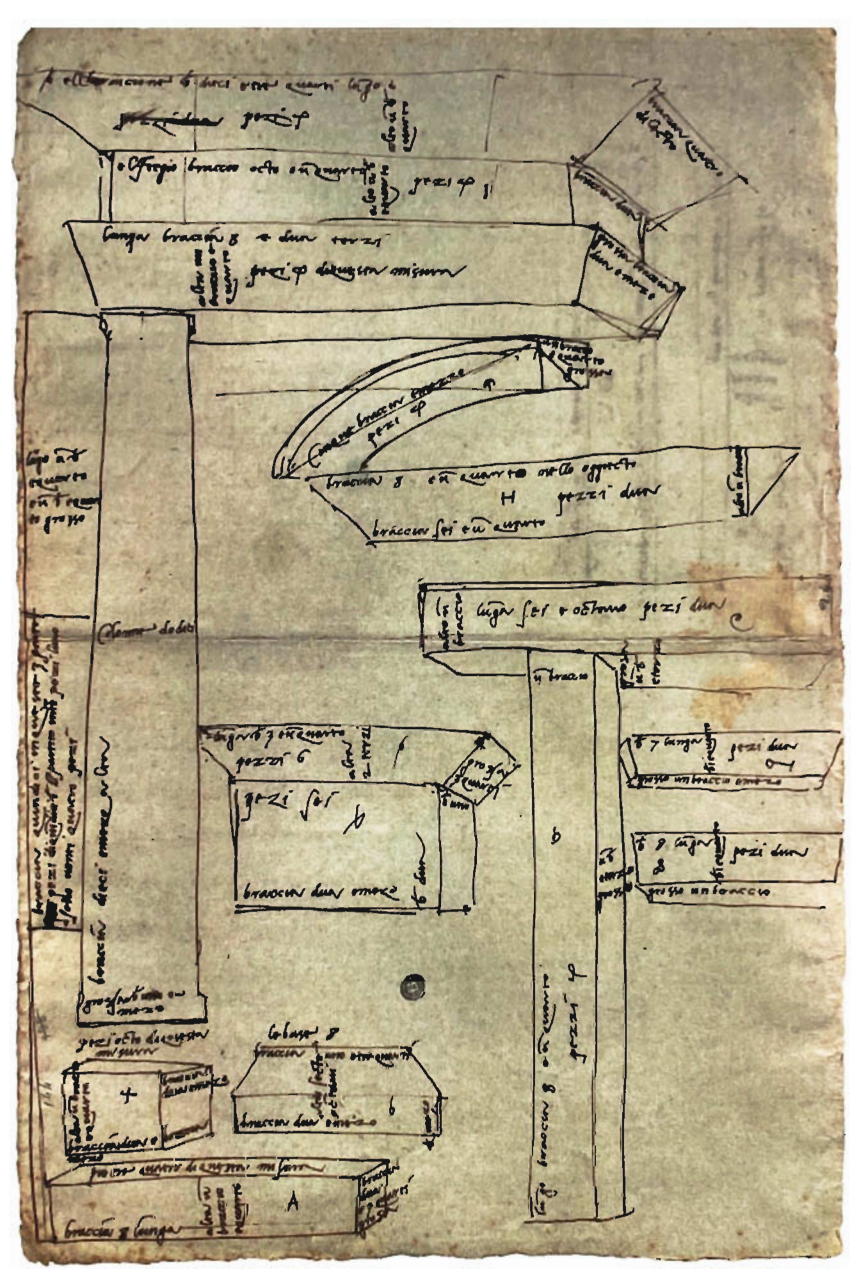
بينما كان كل هذا يحدث في الأشهر التي أعقبت مغادرة مايكل انجلو روما، ثمة دليل على أنه قد أعطى لنفسه ما سمّاه الباحث، كريستوف تُوْينيس، «فصلاً دراسياً سريعاً في العمارة الكلاسيكية». كان لواجهة كنيسة سان لورنزو أن تكون البناء الأكثر أهمية في فلورنسا في أثناء جيل، وبياناً للكلاسيكية المثقفة الجميلة التي كانت مثار إعجاب ليو للغاية.

تكشف ست صفحات من الرسومات التي أعاد الباحثون تاريخها إلى سنتي ١٥١٦ - ١٥١٧ تقريباً - عما اعتقد مايكل انجلو أنه بحاجة لتعلمه. هناك تحليلات معمقة بخط مايكل انجلو لدراسات وضعها المعماري ونقاش الخشب، برناردو ديلا فولبايا (١٤٧٥ - ١٥٢١، ١٥٢٢). كانت الرسمات الأصلية ملاحظات مفصلة ودقيقة عن مبانٍ قديمة ومعاصرة في روما[1]. على أي حال، تكشف الرسمات أن مايكل انجلو قد ركَّز على عناصر معينة، ولا سيما الأسطح المعمَّدة والأعمدة. فبدلاً من نسخ الصور التي أمامه بسهولة، استعان مايكل انجلو بخياله الصوري القوي لتغيير الأشكال في الفضاء، مقلصاً دراسة من زاوية الثلاثة أرباع المفصلة لسطح معمَّد من قوس قسطنطين (قوس نصر للإمبراطور الروماني قسطنطين تخليداً لانتصاره على ماكسنتيوس في معركة جسر ميليفيان سنة ٣١٢ - المترجم)، إلى جوهره العملي: خط منفرد، صورة جانبية لأشغال الحجر. لا بدَّ وأنه قام بذلك بعد مغادرته روما: وإلا، لِمَ لم يدرس الخرائب بحد ذاتها على نحو مباشر؟

تَبدَّد أي شك بالنفس أو تردّد انتاب مايكل انجلو بشأن مشروع كنيسة سان لورنزو في أواخر ربيع سنة ١٥١٧. في الثاني من أيار، كتب إلى بوينينسيني باطمئنان مبتهج «أشعر بأنني قادر على تنفيذ مشروع واجهة كنيسة سان لورنزو معمارياً ونحتياً، مرآة إيطاليا برمتها». لم يعد هناك أي تساؤل عن التعاون مع أي فنان آخر. أراد، وبالأحرى طالب - بتحكم تام. كان على البابا والكاردينال أن «يحسما أمرهما على وجه السرعة فيما إذا كانا يرغبان أن أنجز العمل أم لا».

---

(١) أنجبت عائلة ديلا فولبايا رسامي خرائط ومساحين وصانعي ساعات ومعماريين، أيضاً، ممن عرفوا مايكل انجلو، عمل برناردو في روما مع جوليانو دا سانغالو. بكلمة أخرى، كان مايكل انجلو وبرناردو على صلة فنية واجتماعية بأكثر من طريقة.



الشكل ١: رسمة قطع رخامية لواجهة كنيسة سان لورنزو، ١٥١٦ - ١٥٢٠.

كُتِبت رسالته بثقة متعجرفة بالنفس، ممزوجة بشعور متناقض. اقترح مايكل انجلو ميزانية إجمالية قيمتها ٣٥ ألف دوكاتي، مبلغ ضخم - يعكس حجم المشروع المعماري - وخمّن أن ينتهي العمل في غضون ست سنوات. كان راغباً في العامل مع مبالغ تقريبية «لا أستطيع مواكبة الحساب ولن أتمكن في آخر المطاف أن أقدِّم دليلاً على نفقاتي، باستثناء الكلفة الحقيقية للرخام الذي سوف أسلِّمه». ولن يهتم أيضاً بالنفقات الصغيرة «بما أنني رجل مسن، لا يبدو لي أمراً جديراً تبديد كثير من الوقت من أجل توفير مائتين أو ثلاث من الدوكيات على البابا»، بلغ مايكل انجلو في وقتها سنته الثانية والأربعين.

وافق البابا والكاردينال على تلك الشروط، مع أنها كانت استبدادية، مع تعديل ساخر مفاده أن تخمين مايكل انجلو للكلفة الإجمالية قد قفز من ٢٥ ألفًا إلى ٣٥ ألف دوكاتي. تساءل بوينينسيني: هل غيَّر مايكل انجلو رأيه، وتصوَّر تصميماً أثرى؟ أم أنه ارتكب خطأً في أرقامه الأصلية؟ مبعث قلقهما الآخر كان أن المخطط قد قطع شوطاً بعيداً بناءً على رسمة. أوضح مايكل انجلو بشكل مبهم: «لم أتمكن من الاهتمام بإنجاز الأنموذج، كما كتبت وأخبرتكم بأنني سأفعل. سيستغرق الأمر وقتاً طويلاً لإيضاح الأسباب والعلل»، إلا أنه أنجز «أنموذجاً طينياً، لاستخدامي الشخصي هنا، والذي أريد إرساله لكم على أي حال، على الرغم من أنه مجعَّد مثل فطيرة، لئلا يبدو هذا الشيء من نسج الخيال»، على نحو مفهوم، شعر البابا والكاردينال أن عليهما أن يريا أنموذجاً لائقاً لمشروع هائل الكلفة كهذا.

في هذا الوقت، تمت إزاحة جميع المتعاونين المحتملين في مشروع الواجهة. تعاطى باجيو دآنيولو مع هذا الأمر على نحو حسن كفاية. في فلورنسا، في أثناء احتفالات عيد الفصح، التي صادفت الثاني والعشرين من نيسان، أمسك بتلابيب بوينار وتو بويناروتي وانطلق بخطاب طويل لتسويغ ذاته. من الواضح، أنه أراد الحفاظ على علاقة طيبة. لا يمكن أن يُقال الشيء نفسه عن ياكوبو سانسوفينو، الذي اعتقد أنه كُلِّف بالمنحوتات البارزة للواجهة. سمع أنه أُبعِد عن العمل، ربما ليحل محله باجيو باندينلي. ربما كان باندينلي، الأصغر عمراً وبذلك أكثر مرونة، مستعداً لتنفيذ تصاميم مايكل انجلو.

في الثلاثين من حزيران، أرسل سانسوفينو رسالة، تفيض غضباً، إلى مايكل انجلو «لأنني لم أتمكن من التحدث إليك قبل سفرك، فقد قرَّرت أن أطلعك على رأيي بك»، زعم أنه، مع مايكل انجلو، «ليس هناك عقود ولا ثقة، ودائماً ما تقول نعم أو كلا طالما يلائمك هذا ويدر عليك الأرباح»، والتوقع من مايكل انجلو أن يقوم بعمل طيب تجاه

أي أحد «سيكون مثل تمني المرء ألا يبتل أحد بالماء».

عانـت التمويـلات البابوية من الضغـط، جزئياً جراء الحرب المسـتمرة على أوربينو. لم يقبـل فرانجيسـكو ماريا ديلا روفيري إقصاءه بخنوع. في كانون الثاني، اسـتعاد معظم المقاطعة. مع مرور الوقت، استرجع البابا السيطرة على أوربينو، إلى حد كبير عبر اللجوء إلى الطريقة الفلورنسية التقليدية في شراء ذمم جنود فرانجيسكو ماريا.

إلا أنه كان هناك تغيير شبه قاتل لآمال سلالة مديجي. في التاسع والعشرين من آذار، جُرِحَ الدوق لورنزو دي مديجي في رأسـه برصاصة من أنموذج أسـبق لبندقية مسكيت، تُعـرف بالقربينة (Arquebus). قاد الهجوم المقابل علـى رأس ١٠٠٠٠ مقاتل، موَّلهم عمـه البابـا، وكان حينها في الرابعة والعشرين من العمر. ثُقِب رأسـه وتعافى ببطء، لكنه ربما عانى من الزهري أيضاً.

في نيسان، اكتشف ليو، أو – بحسب مناوئيه – تظاهر بأنه اكتشف مؤامرة على حياته. في السـنة الماضيـة، طرد بورغيـسي بيتروجي، حاكم سِيَنا، مما أزعج شـقيقه الكاردينال الفونسـو بيتروجـي الذي كان يُظن أنه متواطئ مع فرانجيسـكو ماريـا ديلا روفيري. في الخامس عشر من نيسـان سنة ١٥١٧، تم اعتقال ماركانتويو نيني، كبير خدم الكاردينال بيتروجي. بعد التحقيق مع نيني اعترف تحت التعذيب في النهاية – أو أُجبر على التصريح – بـأن هنـاك مؤامرة لقتل ليو، اشـترك فيها سـيده الكاردينال بيتروجي، وطبيب اسـمه باتيستا دا فيرجيلي.

اعتُقِل الكاردينال بيتروجي، إضافة إلى صديقه الكاردينال ساولي. أعلن ليو أنه كانت هناك مؤامرة لدس السـم له، وعيَّن ثلاثة قضاة لينظروا في القضية. ثم اعتُقِل الكاردينال رفائيـل رياريـو، وحقق الكاردينـال دي مديجي معه، وسُـجِن في قلعة سـانت آنجلو في حالـة مـن الرعب، تعذَّر عليه المشي معها، فوجب حمله. (آريتينو وهـب رياريو نابي الفيل هانو «لكي يهدِّئ من جوعه للبابوية، الشـديد مثـل ظمأ تانتالوس»). (Tantalus من الأساطير اليونانية، سرق طعام الآلهة، فوُضِع في بركة ماء، يتهرب منه كلما أراد أن يروي عطشه – المترجم).

ثـم أعلـن ليو أن اثنين مـن الكرادلة متورطان، وقال: إنه سـيكون رحيـماً معهما، إذا مـا اعترفـا. تحـت ضغط ليـو، اعـترف الكاردينـالان سـوديريني وكاسـتيليسي بذنبهما. دفع رياريو وسـوديريني وكاسـتيليسي غرامـات ضخمة (١٥٠ألف مـن رياريو). خُنِق الكاردينـال بيتروجـي في زنزانتـه، في حين نُـزِع لحم اللاعبـين الثانويين نينـي والدكتور

فيرجيلي، من جسـديهما بالكماشات السـاخنة، قبل أن يشنقا من على جسر سانت آنجلو. هرب الكاردينال سوديريني إلى المنفى. وعليه، من وجهة نظر ليو، انتهى الأمر على نحو مُـرضٍ تماماً: ضعُف أعدائـه من آل ديلا روفيري وسـوديريني وأُهينوا، في حين حظيت المالية البابوية بتعزيزات نافعة للغاية. فتوَّفر له تمويل لمشاريع مثل واجهة سان لورنزو.

على نحو غير مفاجئ، حامت شكوك أن كل هذا قد دبَّره آل مديجي، أو بالغوا به على الأقل. لوحِظ أن الكاردينال رياريو قد وُرِّط في مؤامرة باتسي، التي قتل فيها الكاردينال دي مديجي، والد الكاردينال جوليو دي مديجي، وجُرِح والد البابا. على أي حال، لم تكن هناك أدلة كافية، تؤكد أين تكمن الحقيقة في هذا الشأن المقرف.

في البـدء، قـام مايكل انجلو بإنجـاز القليل من أجل تقديم الأنموذج الخشـبي الذي رغـب البابـا أن يـراه. في أثنـاء صيـف ١٥١٧، بقـي في كارارا - حيث أمضى سـنة حتى ذلك الوقت، بدون انقطاع تقريباً. في تلك الأثناء، شُـيِّدت أسس الهيكل «قليلاً فقليلاً»، جراء صعوبات في إزالة جدران الأساسات القديمة، وبناء أقواس قوية جديدة. مر شهرا حزيران وتموز، ثم نوى مايكل انجلو أن يعود إلى فلورنسا في آب، لكن مرضاً خطيراً ألمَّ به هو ومساعده بييترو أوربينو، لم يتعافَ الفنان إلا في أوائل الخريف.

في الحادي والثلاثين من تشرين الأول سنة ١٥١٧، في ساكسوني البعيدة، علَّق راهب اسـمه مارتـن لوثر حزمة من خمسـة وتسـعين فرضية للنقـاش في بوابة كنيسـة ويتنبيرغ. تسـاءلت الفرضيـة السادسـة والثمانين «لماذا يشـيِّد البابا، الذي تتجـاوز ثروته تلك التي لكراسـوس الأغنى، كنيسـة القديس بطـرس بأموال المؤمنـين الفقراء، بـدلاً من أمواله هـو؟» (Crassus، ماركـوس ليسـينيوس كراسـوس ١١٥ - ٥٣ قبل الميـلاد، جنرال رومـاني ورجل دولـة لعب دوراً كبـيراً في تحويل الجمهورية الرومانيـة إلى إمبراطورية - المترجـم). لـو علِم لوثـر أن البابا كان ينفق أمواله الشـخصية على واجهـة باذخة للغاية لكنيسة عائلته المفضلة، لكان بالكاد أقل نقداً.

لم يصـل بييترو أوربينو إلى روما ومعه الأنموذج إلا مع نهاية السـنة. عرضه على البابا والكاردينـال في التاسـع والعشريـن من كانون الثاني، وسُرّا به على نحـو رائع، ما عدا أن أحداً ما علَّق - بوينينسيني لم يكشف هويته - أن الواجهة قد تضخَّمت إلى حد لن ينتهي معه مايكل انجلو من بنائها في حياته. هذا ضرب بالغيب ثبُتَت صحته، كما اتضح، تقريباً على جميع إنشاءات مايكل انجلو المعمارية والنحتية الهائلة.

لا بـدَّ وأنهـا كانت مهمة شـاقة لنقل الأنموذج إلى روما على ظهـور البغال، لو أنه هو



الشكل ٢ : أنموذج خشبي لواجهة كنيسة سان لورنزو، خريف سنة ١١٧ .

نفسه المعروض الآن في كاسا بويناروتي (قصر - المترجم). الأنموذج بعرض تسعة أقدام وارتفاع سبعة أقدام: إنشاء مهيب، وأنيق، وكلاسيكي على نحو متألق. إلا أنه تسبَّب بخيبة أمل حتى لبعض المعجبين الشغوفين بعمارة مايكل انجلو.

الأنموذج فخم، لكن تعوزه الإثارة التي تحلَّت بها تصاميمه المتأخرة. من المستحيل بطبيعة الحال التأكد من هيكل لم يشَّيد قط، لكن هذا يوحي بأن تصميم مايكل انجلو لواجهة كنيسة سان لورنزو كان باهتاً قليلاً. ربما كانت ستعوض تماثيل القديسين العشرة الذين كان لهم أن يلُوحوا على نحو مهيب من كل طابق عن الافتقار إلى الإثارة المعمارية (كان هناك فيما مضى أنموذج آخر، يضم شخوصاً شمعية، لكنه اختفى). مع هذا، يوحي

هـذا الأنموذج بـأن مايكل انجلو كان لا يزال يتلمس طريقـه بوصفه معمارياً، وربما تأثر بذوق ليو العاشر في التناغم والتهذيب على غير عادته.

بعـد أن رأى البابـا والكاردينال الأنمـوذج، أرادا من مايكل انجلـو القدوم إلى روما لمناقشـته، فجاء هذه المرة. بعد ما ينيف على السـنة من اتفاق مايكل انجلو الشـفاهي مع البابـا، اتفقـا على عقد في التاسـع عشر من كانون الثـاني سـنة ١٥١٨ . تضخَّمت الكلفة النهائية لواجهة كنيسـة سـان لورنـزو، فبلغت حينها ٤٠ ألـف دوكاتي، مع تحمُّل مايكل انجلو لجميع التكاليف، وتعهده بإنجاز مجمل العمل في أثناء ثماني سنوات. في أثناء ثمانية عشر شـهراً، حوَّل مخططاً يسيراً تحت السـيطرة إلى حدٍ ما، إلى مأثرة تتطلب جهداً هرقلياً وتكاليف ضخمة، شارفت على حدود غير الممكن كليةً.

الجانب المثبط للعزيمة للغاية من مجمل العملية كان، بحسـب العقد، أن تُبنى واجهة كنيسـة سـان لورنزو برمتها من أرقى رخام، إما من كارارا أو بييتراسـانتا. بطبيعة الحال، الرخـام هـو المادة التي أحبها مايكل انجلو: حجر كما وصفه مسـاعده الأمين ميكيل دي بييرو دي بيبو «يشـبه قمرًا منعكسًـا على جدار». لكن، تشييد مبانٍ من رخام خالص كان أمـراً غـير معتاد، حتـى في العصور الكلاسـيكية، باسـتثناء أماكن مثل أثينـا، حيث كان الرخـام هـو حجر البناء المحلي. ولم يكن الرخام بأي حـال من الأحوال مادة متوفرة على نحو مناسب في فلورنسا.

للحصـول على الرخـام، كان من الضروري أولاً اسـتخراج الحجر من عروق صعبة المنـال في أعالي الجبال، ثم دفع قطع الأحجار تلك التي تزن أطناناً إلى أسـفل المنحدرات عـلى زلاجـة، أو ليتسـا (Liza). ثـم يجب نقـل الأحجـار إلى البحر على عربـات تجرها الثيران، حيث يتم شـحنها على ظهر السـفن التي تبحر بها إلى مدينة بيسـا. بعد ذلك، يتم تحويلهـا إلى بارجـة لكي تحملها إلى أقصى نقطة يمكن الإبحار إليها على نهر آرنو في مدينة سينيا، ثم تُنقل على عربات تجرها الثيران ثانية لتنهي رحلتها الأخيرة إلى فلورنسا. بلغت الرحلة بمجملها ٩٣ ميلاً، وغالباً ما كانت تستغرق أشهراً عدة.

كان كل هـذا ضروريـاً بالنسـبة إلى قطع رخاميـة ذات حجم اعتيـادي، لكن تصميم مايـكل انجلـو تطلـب شـيئاً أكثر مشـقة لاسـتخراجه ونقله. عـلى الطابق الأسـفل من الواجهـة، صمَّـم اثني عشر عمـوداً رخامياً، يبلغ ارتفاع الواحد منهـا ١١ براكيا، أو ٢١ قدماً.

كان هـذا المـشروع طموحاً على نحو مذهل. وكان مرهقاً بشـكل هائـل أيضاً العثور

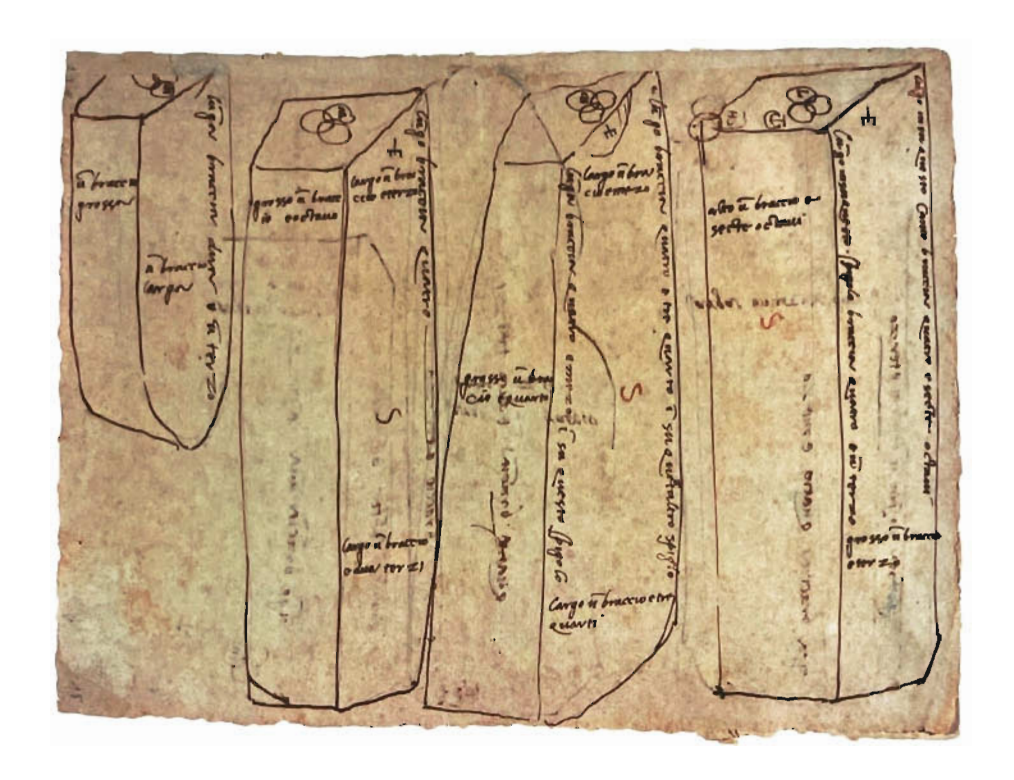
علـى قطـع حجر بهذا الحجم لا عيوب فيها، ناهيك عن دفعها إلى أسـفل الجبل وتحميلها وتفريغها من الزوارق. اسـتخراج أعمدة ضخمة من أجـل المباني الرومانية الفخمة مثل البانثيـون، كان أحـد أعظم إنجـازات العصور الكلاسـيكية، مأثرة نُفِّـذت عبر توظيف أيـدي عاملة غير محـدودة تقريباً مـن كل أرجـاء الإمبراطورية. اقترح مايـكل انجلو أن يسـتخرج مـوادَّه بالاسـتعانة بقوة عمل مؤلفة بشـكل مرتجل من عـمال المقالع المحليين، وتحـت إشراف بنّائـين، جلب معظمهم من سـتينانو - ممن كانوا يتعاملـون مع الأحجار الرملية، وليس الرخام.

في الثالـث عشر من آذار سـنة ١٥١٨، أرسـل بوينينسـيني رسـالة إلى مايـكل انجلو - معنونـة عـلى نحـو غامـض إلى مايـكل انجلـو «في بييتراسـانتا أو كارارا» - يبلِّغه فيها عـن مـسرَّة الكاردينال والبابا إثر وصول خبر بدئـه بالحفر أخيراً في الجبـال المشرفة على بييتراسانتا، مثلما ناشداه أن يفعل طوال سنة. ثم أعقبتها رسالة أخرى من الكاردينال دي مديجي نفسـه، معبراً فيها عن فرحه هو وابن عمـه البابا - وعن مسرَّتهما الإضافية المتأتية من عدم اضطرارهم إلى حثِّه ثانية لفعل ذلك. إلا أن تحقيق ذلك انطوى على عبء إضافي آخـر عـلى كاهل مايكل انجلو. وجب عليه أن يشرف على إنجاز طريق يؤدي إلى المقالع، الواقعة في الجبال بالقرب من مدينة صغيرة اسمها سيرافيتسا، إلى الشمال من بييتراسانتا.

عـاش مايـكل انجلو حياتـه في تلك السـنوات متنقـلاً: سـافر بانتظام بين فلورنسـا وأرصفـة الموانـئ في بيسـا وبييتراسـانتا، ومدن سيرافيتسـا وكارارا. بحسـب جرد وليم والاس، قام مايكل انجلو بثلاثين رحلة خارج فلورنسـا وتسـع عشرة أخرى إلى المقالع بين ١٥١٦ و١٥٢٠. كانت لدى مراسـليه معلومات قليلة بشأن عنوانه لتوجيه الرسائل إليـه (وُجِّهـت واحـدة منهـا «إلى مايـكل انجلو في بيسـا أو أي مـكان قد يكـون فيه»). بوسعنا أن نتخيله على صهوة جواد، يقطع السهل التوسكاني باتجاه الساحل، وصولاً إلى بييتراسانتا وكارارا، ثم نزولاً إلى بيسا.

طوال السـنتين اللاحقتين، كان مايكل انجلو يدير مشروعاً مترامي الأطراف، يشمل استخراج قطع الرخام من موقعـين مختلفين، ونقلها المعقد عبر البحر والنهر واليابسـة، وقد حدث كل هذا تحت ظروف كانت الاتصالات فيها ليست محل ثقة. استعان مايكل انجلو برسـومات متفردة للغاية، لغرض ايضاح أوامره لفريقه في مقالع وأرصفة موانئ مختلفة.

مثَّلت تلك الرسومات بشكل تقريبي أشكال قطع الرخام التي أرادها مايكل انجلو،



الشكل ٣: رسمة قطع رخام لواجهة كنيسة سان لورنزو، ١٥١٦ - ١٥٢٠

بمنظور سطحي وأبعاد أضاف إليها ملاحظات بحرص. أحياناً، يُنقَش وسم ملكية مايكل انجلو - ثلاث دوائر متقاطعة - على القاعدة. تمخَّض عن ذلك أثر سريالي تقريباً. ينال المرء منه إحساساً ببروز هنا، وانحناء هناك للاحتمال الكامن: الهيأة أو المفردة المعمارية التي شعر بها مايكل انجلو داخل هذه القطعة.

تواصلت حياة مايكل انجلو وهو يتنقل من المقلع إلى الميناء، ومن فلورنسا إلى البحر، ثم إلى الجبال والعودة منها. وضع مايكل انجلو قائمة طعام غريبة، مزودة بالرسوم على ظهر صفحة من رسالة عمل، استلمها من برناردينو نيكوليني، وكيل الكاردينال دي مديجي في فلورنسا. تبدأ برغيفي خبز، وإبريق خمر، وسمكة هرينغ، ومكرونة من نوع تورتليا (صنف من مكرونة رافيولي). إلى جانب كل وصف، خربش رسمة: إبريق خمر

منتفخ، وسمكة مدخَّنة بائسة، وهكذا دواليك إلى آخر القائمة، وحين انتهى، كان قد أعدَّ نوعين من السلطة، يراهما المرء من زاويتين مختلفتين، ووعائين من حساء الشَّمار، وصحن صغير من السبانخ.

من المستحيل معرفة السبب الذي دفع مايكل انجلو لكي يسلي نفسه بهذه الطريقة، لكنّ هناك قائمتي طعام، إن كانتا كذلك، على ما يبدو. الوعاء الآخر من حساء الشّمار كان لمساعده بييترو أوربينو، الذي ازداد تقربه منه بشكل مطَّرد.

*

كان لدى مايكل انجلو خطة في خاطره، إضافة إلى الطموح لإبداع واجهة أرادها أن تكون «مرآة لكل إيطاليا». ما إن قرَّر أن يستخرج الحجر من بييتراسانتا، حتى شرع بحملة من أجل امتياز خاص من رابطة الصوف، التي تحكمت في أعمال كنيسة فلورنسا. تطلبت تلك الأعمال وفرة من الرخام. أراد مايكل امتيازاً يمكِّنه من استخراج الحجر لاستخدامه الشخصي مدى الحياة، لقاء فتح المقالع المحيطة بمدينة سيرافيتسا وتوفير الرخام إلى العاملين في الكنيسة عند الطلب.

بالكاد وطأت قدمه بييتراسانتا حتى بدأ يُمطِر شقيقه بويناروتو، الذي كان ممثله في فلورنسا، باستفسارات بشأن هذا الامتياز. بحلول الثاني من نيسان، كان قد دخل حالة نفاذ الصبر. أراد من بويناروتو أن يجد فيما إذا كان ياكوبو سالفياتي - المصرفي، وزوج أخت البابا وشخصية سياسية مهمة في فلورنسا - ينوي منحه الامتياز. بخلافه، لمَّح مايكل انجلو بأنه قد يغيِّر رأيه بشأن استخراج الحجر بالقرب من بييتراسانتا. كالعادة، تضرَّر من المصاعب ورأى نفسه ضحية «إذا ما التزموا بوعدهم لي، فأنا مستعد للمضي بالمشروع، على الرغم من تكاليفه الباهظة ومشاكله، مع غياب أي يقين بالنجاح».

زد على ذلك، أراد التحكم بمسار الطريق الفرعي الممتد عبر مستنقع باتجاه الجبال، الطريق الذي كان سيُشَق من أجل نقل قطع الرخام. وطلب من بويناروتو أن يوضح لياكوبو سالفياتي أنه أراد أن يُمنَح كل هذا من منطلق إيثار المصلحة الشخصية حصراً «في شؤون من هذا النوع، لا أسعى للاستفادة شخصياً، بل أن يستفيد رعاتي وبلدي»، هو، وهو وحده، مَنْ يعرف أين توجد أفضل الأحجار.

بعد أسبوعين، بلغت إثارته مبلغاً دفعه إلى إرسال أحد مساعديه إلى فلورنسا والانتظار هناك حتى مساء الثاني والعشرين من نيسان، كما وعد بويناروتو أن الأمر سيُحسم حينها.



الشكل ٤: لائحة بالأطعمة مرفقة بتخطيطات الطعام والشراب، ١٥١٧ - ١٥١٨.

كان مايكل انجلو سيتخلى عن المقالع بالقرب من بييتراسانتا، ما لم يُمنح الامتيازات عند تلك المرحلة، «سأمتطي جواداً، وأذهب حالاً للبحث عن الكاردينال دي مديجي والبابا وسأخبرهما عن موقفي. وسوف أتخلى عن المشروع هنا، وأعود إلى كارارا؛ لأنهما التمسا مني أن أفعل ذلك، مثلما يلتمسان المسيح».

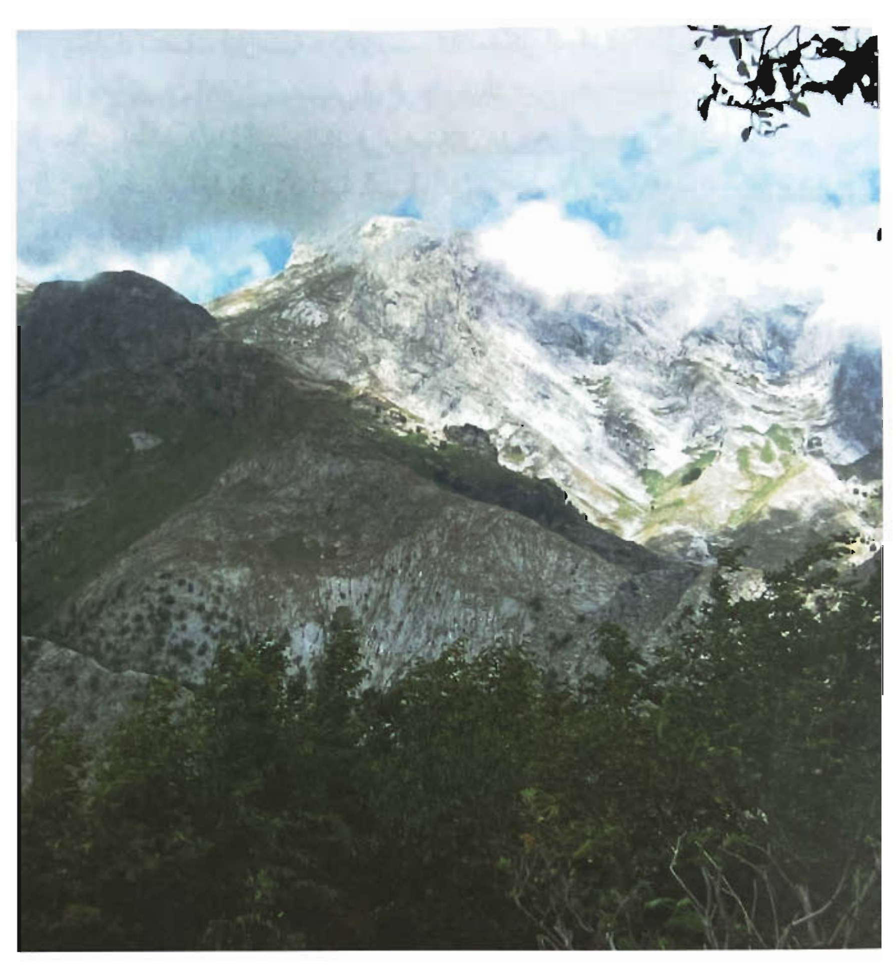
تتابعت الإحباطات في تلك الأثناء. بدأ آل كاراريسي برشوة ملاحي البوارج لئلا يشحنوا أحجار مايكل انجلو، جراء انزعاجهم من افتتاح مقالع منافسة. لم تصل البوارج الأخرى التي طلبها أبداً - المزيد من الرشاوى - البناءون الذي استقدمهم من فلورنسا، لم يعرفوا شيئاً عن الرخام ولم يستخرجوا نتفة نافعة منه لحد الآن، في حين بلغت تكاليفهم مئات الدوكيات. يتفهم المرء أن مايكل انجلو قد أجهد نفسه حدّ التوتر.

في الثامن عشر من نيسان، كتب رسالة شكوى محمومة إلى أخيه من بييتراسانتا «في محاولة لترويض تلك الجبال، ولتعريف تلك الأنحاء بالمهنة، تعهدت بإحياء الموتى... ملعون آلاف المرات اليوم الذي غادرت فيه كارارا! إنه سبب خرابي. لكنني سأعود إلى هناك قريباً. اليوم، القيام بالشيء الصحيح جريمة»، مثلما تبيَّن لاحقاً، فقد مُنِح الامتياز في الثاني والعشرين من نيسان.

*

أحد أسباب التأخير في منح مايكل انجلو ما أراد كان تعذُّر استشارة لورنزو دي مديجي؛ لأنه كان خارج فلورنسا. كان الدوق الشاب منهمكاً في زواجه من الأميرة الفرنسية، ماديلين دي لا تور أوفيرنييه، الذي عُقِد في قصر امبواز في وادي لوار - الذي حدث وأن ليوناردو دافنشي كان يعيش فيه بعد أن وافق على الانضمام إلى البلاط الفرنسي.

بالنيابة عن لورنزو، كلَّف البابا رفائيل برسم لوحتين، الأولى «القديس مايكل يهزم الشيطان» و الثانية «العائلة المقدسة»، هدية إلى الملك الفرنسي، فرانسوا الأول. سمع مايكل انجلو بذلك من سباستيانو، الذي أحزنه أن مايكل انجلو لم يكن في روما لكي يستهجنهما شخصياً «لن أخبرك بالمزيد، لكنهما يبدوان وكأنهما هيأتان في دخان، أو هيأتان من فولاذ يلمع، كل شيء مُضاء وكل شيء أسود». بكلمة أخرى، رُسِمت اللوحتان بأسلوب السفوماتو، الظلال العميقة والتظليل الرقيق الذي ابتكره ليوناردو دافنشي ومقته مايكل انجلو. استهزأ سباستيانو «فكر كيف جرى الأمر، حليتان جميلتان استلمهما الفرنسيون!»



الشكل ٥: منظر جبال الب ابوان بالقرب من سيرافيتسا.

بحلول منتصف أيار سنة ١٥١٨، حين كان مايكل انجلو في أعالي جبال سيرافيتسا، وقد هدأ قليلاً، أخبر بوينينسيني أن الرخام هناك تمتع بجودة فائقة مثلما تبيَّن، وختم رسالته باعتذار «إذا لم أكتب إليك في مراسلاتي على نحو صحيح قواعدياً كما يجب على المرء، أرجو أن تغفر لي، لأن ثمة طنين في أذنيَّ يزعجني، ويحول دون التفكير بوضوح بقدر ما أود».

ليس مفاجئاً أن رأس مايكل انجلو كان يطن. إضافة إلى كونه النحات الذي أصبح رساماً، ناور ليكون في موقع المهندس المدني والمقاول ومدير النقل والمموِّل ومورِّد مواد بناء. في أيار، بدأ باستخراج العمود العملاق الأول، وهو عمل شاق للغاية وطويل الأجل، إذ استغرق أربعة أشهر إجمالاً. أمضى مايكل انجلو معظم شهر آب مشغولاً بالإشراف على إجراءات نقل هذا الشيء الهائل من المنحدرات الشاهقة. ساعد برتو دا فيليكايا، المشرف على أعمال الكنيسة، بإعارته حبلًا طوله ٢٠٠ براكيا (أو ٣٨٣ قدماً)، وبكرتين ضخمتين، سبق وإن استُخدِمت في بناء قبة الكاتدرائية. طلب مايكل انجلو تصنيع روافع محلِّية من خشب الجوز وزلاجة ضخمة أُعدَّت لحمل الرخام. جنَّد أحد عشر رجلاً من المنطقة للمساعدة. بوسع المرء أن يكوِّن فكرة عن صعوبة ما تعهَّد به من رسالة مذهلة، قلَّلت من أهمية الأمر، أرسلها في أيلول من سيرافيتسا إلى برتو دا فيليكايا في فلورنسا، الذي مدَّ يد العون في تفاصيل عملية.

بدأ مايكل انجلو رسالته بإعلان أن «الأمور تجري على نحو مقبول»، الطريق الإضافي على وشك الانتهاء، وبقي القليل ليكتمل «أعني، ثمة بعض الصخور، أو بالأحرى نتوءات، يجب قطعها»، الرجال الذين كانوا يملأون المستنقع، فعلوا ذلك، لكن «بأسوأ ما يستطيعون».

مع تلك النتفة من السخرية، قدَّم مايكل انجلو أهم أخباره «أما بالنسبة إلى الرخام، فقد أوصلت العمود المستخرج إلى مجرى النهر بأمان، على مبعدة ٥٠ براكياً من الطريق. كانت مهمة إنزاله أعقد مما توقعت»، على نحو عرضي، أوضح أن عمليته لم تجرِ بسلاسة «تعرضت رقبة رجل للكسر، ومات في الحال، وكان هذا على وشك أن يكلفني حياتي».

إلا أن مايكل انجلو ختم رسالته بملاحظة ظافرة «الموقع هنا وعرٌ للغاية مما يجعل استخراج الأحجار منه شاقاً، والرجال قليلو الخبرة في عملية من هذا النوع. وعليه، يتطلب الأمر كماً هائلاً من الصبر طيلة أشهر، حتى يتم ترويض الجبال وينال الرجال تدريباً، حينها سنُسرع في العمل. يكفي أنني سأفي بما تعهدت به من دون خذلان،

وسأُنجز أعمالاً هي الأجمل في تاريخ إيطاليا - بعون الرب».

كان هذا التفاؤل هشَّ الأساسِ. اتَّضح أن الرخام الذي استُخرِج منه العمود الثاني فيه عيوب، ولذا تطلب إعادة قطعه بمجمله على عمق أكثر في الجبل. وحين أُخرِج، يبدو أنه قد انكسر. إما أن أعصاب مايكل انجلو قد تأثرت على نحو بالغ السوء جراء الحادث القاتل، أو أن صحته قد تدهورت إثر الجهد الهائل والخيبات. سرعان ما وصلت الأخبار إلى فلورنسا مفادها أنه قد مَرُض، إما نفسياً أو بدنياً.

كتب ياكوبو سالفياتي رسالة حثَّ فيها مايكل انجلو على مضاعفة جهوده لكي يبدع هذا النصب فتنال فلورنسا الشرف، إضافة إليه هو وعائلته. ردَّ بويناروتو على مقتل أخيه المحتمل أمام أسطوانة رخامية متهاوية طولها ٢٠ قدماً، رداً يوحي بالصبر «يبدو لي أنه يجب أن تقدِّر شخصك أكثر من العمود والبابا والعالم برمته»، ربما أخذ مايكل انجلو بتلك النصيحة، إذ عاد إلى فلورنسا في أوائل تشرين الأول.

في تلك الأثناء، كان مايكل انجلو يحاول إعداد ورشة بوسعها معالجة كل هذا الرخام في فلورنسا. في تموز سنة ١٥١٨، اشترى من مَجمع الكنيسة قطعة أرض على شارع موتسا إلى الشمال الغربي من كنيسة سان لورنزو لقاء ٣٠٠ دوكاتي. إلا أنه كعادته لم يكن سعيداً بشأن الثمن، ومثلما متوقع منه رفع الأمر حالاً إلى الكاردينال دي مديجي. زعم أنه دفع ٦٠ دوكاتياً أكثر من قيمة الأرض، وهذا ما أبدى المجمع الكنسي الأسف بشأنه، لكن تحتم عليهم أن يلتزموا بشروط البيع التي أرسلها البابا.

ردَّ مايكل انجلو على ذلك رداً حاداً «إذا ما أصدر البابا مرسوماً يمنح رخصة للسرقة، أتوسل إلى جنابكم المبجل أن تصدروا رخصة مثلها لي أيضاً؛ لأني بحاجة إليها أكثر منهم»، اقترح مايكل انجلو أن يمنحوه قطعة أرض إضافية لتعويض الفرق في السعر. القطعة التي سبق وأن اشتراها تعادل مساحة فدّان (٤٠٤٧ متراً مربعاً - المترجم)، والتي سرعان ما شُيِّدت عليها مبانٍ خِدمية، جاهزة لنحت الرخام على مقاييس كبرى. أجاب الكاردينال على الرسالة من فوره، قائلاً: إن على مايكل انجلو دفع ثمن منصف، على الرغم من المرسوم البابوي. أشار إلى أن البابا مستعد لتوفير أي شيء يريده، وأراد للعمل أن يمضي قُدماً، من دون توقّف.

في حين أولى مايكل انجلو انتباهه إلى استخراج الأحجار، وأعمال الهندسة، والشحن، والبوارج، والبغال، وكل مشاكله العملية الأخرى، أهمل بطبيعة الحال تكليفاته الأخرى.

وصلت سلسلة من رسائل التذمر من ميتلو فاري، متسائلاً عما حلَّ بنصب «المسيح قائماً» العاري الذي كُلِّف به لصالح كنيسة سانتا ماريا سوبرا مينرفا، ولِمَ لم يُجب مايكل انجلو على رسائلهم إطلاقاً. بحسب العقد، كان موعد تسليم العمل في منتصف سنة ١٥١٨. فاري، المكلوم والمحتار والمثابر، واصل الضغط من أجل قضيته «أرسلت إليك كما أعتقد رسائل عدة، ولم تُجب على أيٍّ منها، وهذا يفاجئني تماماً».

كان تجاهل بيرو سوديريني، حامل اللواء السابق، أقل سهولة على المدى البعيد. قدَّم سوديريني تكليفاً لبناء مذخر ومذبح لكنيسة سان سيلفسترو في روما، لحفظ رأس القديس يوحنا المعمدان. طلب من بيرو روسيلي - الرجل الذي وضع السقالة لسقف كنيسة السيستين - أن يشيِّد المذبح.

آلَ تصميم المذبح إلى مايكل انجلو، إلا أنه كان ضخماً للغاية مقارنة بالمكان، الذي لم يره. خاب أمل سوديريني جراء تعذُّر مجيء مايكل انجلو إلى روما من أجل الإشراف على المشروع برمته، وإضافة ضريح له ولزوجته. ربما كان من الأفضل ألا يتلاءم تصميم مايكل انجلو مع المكان؛ لأن علاقاته الدافئة مع قبيلة آل سوديريني كانت مصدر خطر عليه. وصف غورو غِيري، أحد مناصري آل مديجي المخلصين، والذي أدار فلورنسا في أثناء غياب الدوق لورنزو، آل سوديريني على أنهم وحوش خطِرة «آل سوديريني هؤلاء الملعونين».

انتاب الكاردينال ديلا روفيري القلق على مصير ضريح يوليوس الثاني لأسباب مفهومة عند هذه المرحلة. خاض المخلص ليوناردو سيلايو، الذي يهتم بشؤون مايكل انجلو في روما، سلسلة من المقابلات غير المريحة مع الكاردينال، والتي أقسم فيها أن مايكل انجلو سيسلِّم عملين جديدين على وجه السرعة.

كتب سيلايو مراراً، يلتمس مايكل انجلو أن ينحت نصباً واحداً على الأقل لكي يفنِّد مناوئيه. يبدو أن «سيداً عظيماً» (uno gran» maestro» ، بالإيطالية في الأصل - المترجم)، كان يصبّ سماً في أذنيّ الكاردينال. في آخر المطاف، اكتشف هوية هذا الشخص المهم: ياكوبو سانسوفينو. من الواضح أنه لا يزال تواق للانتقام بغضب شديد، وبدا أنه كان يغرس بذور الريبة في ذهن البابا.

لم يكن سانسوفينو العدو الوحيد المثير للمشاكل. في تشرين الثاني، عرض الكاردينال روفيري على سيلايو رسالتي تذمر من مايكل انجلو، كتبهما آلبريكو مالاسبينا، ماركيز

ماسا. تملك الماركيز الحنق، بصفته سيداً للمقالع في كارارا، إثر افتتاح مايكل انجلو عملية منافسة في بييتراسانتا. ألحَّ على أنه حاول دائماً مساعدة مايكل انجلو، لكن الفنان «أراد دائماً أن يتشاجر مع الرجال ويقوم بأشياء غريبة» (تهمة فيها بعض الحقيقة). كانت أحد تلك الرسائل موجهة إلى الكاردينال، والأخرى، على نحو أكثر شؤما، إلى البابا.

مع اقتراب نهاية كانون الأول، أجاب مايكل انجلو على ليوناردو سيلايو، معبراً عن كمٍ هائل من الإحباط. قدَّر أن سيلايو كان يحثّه على العمل من أجل مصلحته «لكن يجب أن أوضِح إليك أن حثاً كهذا، على الرغم من كل شيء، هو طعنات سكين كثيرة للغاية؛ لأنني أموت من الغيض المتأتي من عجزي عن القيام بما أريد، إثر حظي السيئ»، كان الرخام في الزوارق في بيسا، لكن تعذَّر نقله إلى فلورنسا، جراء عدم هطول الأمطار، فجفَّ نهر آرنو «لهذا السبب، أنا ساخط أكثر من أي شخص على الأرض».

كان الرخام المخصّص لنصب «المسيح قائماً» العائد إلى متلو فاري على دكة أحد الزوارق الأولى في بيسا. مع أن مايكل انجلو قد تعرَّض للضغط، لم يشعر أنه يود أن يرد. حتى الطقس كان يتآمر عليه، فحال من دون اتمام مبانيه الجديدة، وهي موقع نحت صغير تقريباً «لدي ورشة ممتازة هنا، حيث سيسعني أن أنصب عشرين تمثالاً في آن واحد. أعجز عن تسقيفها؛ لأنه ليس هناك خشب في فلورنسا، ولا يُحتمل أنه سيتوفر حتى يهطل المطر، ولا أعتقد أنها ستمطر أبداً من الآن فصاعداً، إلا إذا كان ذلك لإلحاق ضرر ما بي»، كان مريضاً ثانية، مع أنه لم يقل ذلك في الرسالة، مما أضاف لإحباطاته (التي ربما كانت السبب وراء مرضه).

بحلول نيسان سنة ١٥١٩، عاد مايكل انجلو إلى المقالع في سيرافيتسا، للإشراف على العمل المضني لإنزال عمود طوله ٢٠ قدماً من أعلى الجبل. حلَّت كارثة، مثلما كتب إلى مساعده المفضل، بييترو أوربينو «جرت الأمور على نحو بالغ السوء. أعني، في صباح السبت، بعد أن قمت بتحضيرات عظيمة، شرعت بإنزال عمود، ولم يكن هناك أي شيء نفتقر إليه، لكن بعد أن أنزلته مسافة ٥٠ براكياً تقريباً، انكسرت أحد حلقات البكرة الموصولة بالعمود، فسقط العمود في النهر وتهشم إلى مئات القطع».

يكمن الخلل في هذه الحلقة، التي صنعها شخص اسمه لازارو، صديق لدوناتو بينتي، كبير العمال عند مايكل انجلو. بدت الحلقة قوية بما فيه الكفاية لكي تحمل أربعة أعمدة، لكن اتضح، بعد أن انكسرت، أن لازارو قد احتال عليهم؛ لأنه أعطاهم حلقة لم تكن مصنوعة من الحديد المصمت، بل لفافة معدنية مجوفة «ليست أكثر سمكاً من

مؤخـرة سـكين»، كان جميع الواقفين حول العمـود عرضة للموت. ختـم مايكل انجلو قائلاً: والأسوأ من هذا «أن قطعة رخام رائعة قد تهشَّمت».

بعد أسـبوعين، في الرابع من أيار، وقعت كارثة سياسية أضخم. لورنزو دي مديجي، دوق أوربينو، حاكم فلورنسا، وأمل السلالة الأول، توفي عن عمر السادسة والعشرين، ربما جراء مرض الزهري[1]، والذي تضاعف بسـبب جرحه القديم في الرأس. من جهة مشروع كنيسة سان لورنزو، ما كان للتوقيت أن يكون أسوأ. من دون وريث شرعي من آل مديجي، غاب الأساس المنطقي لنصب نصر للسلالة.

بعـد مرور وقـت قليل على وفاة لورنزو، بدأت شـحنات الرخام الأولى بالوصول في ورشة مايكل انجلو على شارع موتسا. الأسس الهائلة للواجهة كانت جاهزة. بعد سنوات من المداولة والجهد، بوسع البناء الفعلي أن يبدأ سريعاً. لكنه لم يبدأ. جاء الكاردينال دي مديجي إلى فلورنسـا بعد وفـاة ابن أخيه، وقبل مغادرته في السـابع والعشرين من أيلول، أمـر مايـكل انجلو بالتوقف عن استخراج الرخام. مثلما دوَّن مايـكل انجلو في ملخص نفقات المشروع، كُتِب في نهاية شـباط اللاحق أو في أوائل آذار «أخبرني الكاردينال، بأمر مـن البابـا، ألّا أواصل العمل... لأنهـم قالوا إنهم رغبوا أن اتجنَّب مشـقة نقل الرخام». حلَّت النهاية الرسمية لدوره بوصفه قطباً في قطاع الرخام في ربيع سنة ١٥٢٠. في مفكرة مدونـة في العـاشر من آذار، كتـب مايكل انجلو «الآن، البابا ليو، ربـما لكي تُنجَز واجهة سان لورنزو على وجه السرعة... بحسب الاتفاق، حرَّرني».

طيلـة سـنوات، تواصل تكـدُّس قطع الرخام الجميلـة، المسـتخرجة والمدفوع ثمنها، والتـي تم نقلها ببطء إلى فلورنسـا. لم يلـغَ مشروع الواجهة في الحقيقة أبداً، بل تلاشـى. بقي أمل لمدة طويلة بالبدء بالعمل ثانية. لكن مزاج آل مديجي أصبح سـوداوياً بعد وفاة لورنـزو، دوق أوربينـو. كانت هناك شـكوك، مثلما أُشـيع، عن قدرة مايـكل انجلو على إنجاز الواجهة من دون العمل مع فنانين آخرين، وهو ما رفضه بشـكل حاسـم. والأمر الجوهري للغاية هو أن البابا قد شـحَّت مصادره المالية. في الوقت نفسـه، تم التوقف عن مشروع مترف مكلِّف آخر - نسج نجود رفائيل لكنيسة السيستين.

عندمـا جرد مايكل انجلو نفقات المشروع، كما طلـب منه الكاردينال، أضاف مايكل انجلـو ملاحظة عن المـرارة الخالصة عند قراءته للتكاليف «لن أحمِّل حسـابه، إضافة إلى

---

(١) وُصِف هذا المرض المريع لأول مرة في نابوليون في أعقاب الاجتياح الفرنسي سنة ١٤٩٤. نال اسمه من قصيدة كتبها طبيب إيطالي سنة ١٥٣٠. حمل تعدّد العلاقات الجنسية حينها خطراً مباشراً أكثر من نار الجحيم.

كل شيء، مـدة ثلاث سـنوات فقدتها على هذا، لن أحمِّل حسـابه حقيقة أنني قد تحطَّمت جراء العمل المذكور لكنيسـة سـان لورنزو، لن أحمِّل حسابه الإهانة الهائلة (vitupero grandissimo) لأننـي أُحضِرتُ هنا لتنفيذ العمل المذكور، ثم يُؤخذ مني، ولازلت لا أعرف السبب».

كُتِبت مسـودة هذه الرسالة[1]، مع حلول ميلاد مايكل انجلو الخامس والأربعين. إنْ لم يكن مايكل انجلو متقدماً بالعمر بحسـب المقاييس المعاصرة، فإنه بلغ حينها منتصف عمره. على الرغم من المجهود الخارق، في غضون السـنوات الأربعة منذ مغادرته روما، لم يحقِّق أي شيء تقريباً. مثلما كتب في قصيدة لاحقاً «ليس ثمة ألم يوازي تبديد الوقت».

(١) يتسـاءل المرء فيما إذا تم إرسال رسالة غاضبة كهذه حقاً.



رأس معروف بـ «الروح الملعونة» (Il Dannato)، ١٥٢٢ تقريباً - ١٥٢٣ (؟).

الفصل الخامس عشر

أضرحة

«في عبودية عظيمة للغاية، وإعياء شديد، وتصورات خاطئة، وروح تحت الخطر، حيثما أكون، أنحت أشياءً مقدسة»

مايكل انجلو، مقطع من قصيدة، ١٥٥٢

«في أحد الأيام، في كنيسة سانتا ماريا سوبرا مينرفا، سأل أحد طلبة الرسام آنيبالي كاراجي (١٥٦٠ - ١٦٠٦) عن رأيه بنحت مايكل انجلو «المسيح قائماً». أجاب كاراجي «تمعَّنْ بجماله، لكن من أجل أن تفهمه بدقة، عليك أن تدرك كيفية بناء الأجسام في ذلك الزمن.» بهذه الطريقة سخر من مايكل انجلو الذي لم يحاكِ أسلوبه الطبيعة».

حكاية رواها جيانلورنزو بيرنيني إلى بول فريآرت دي جانتيلو، ١٦٦٥

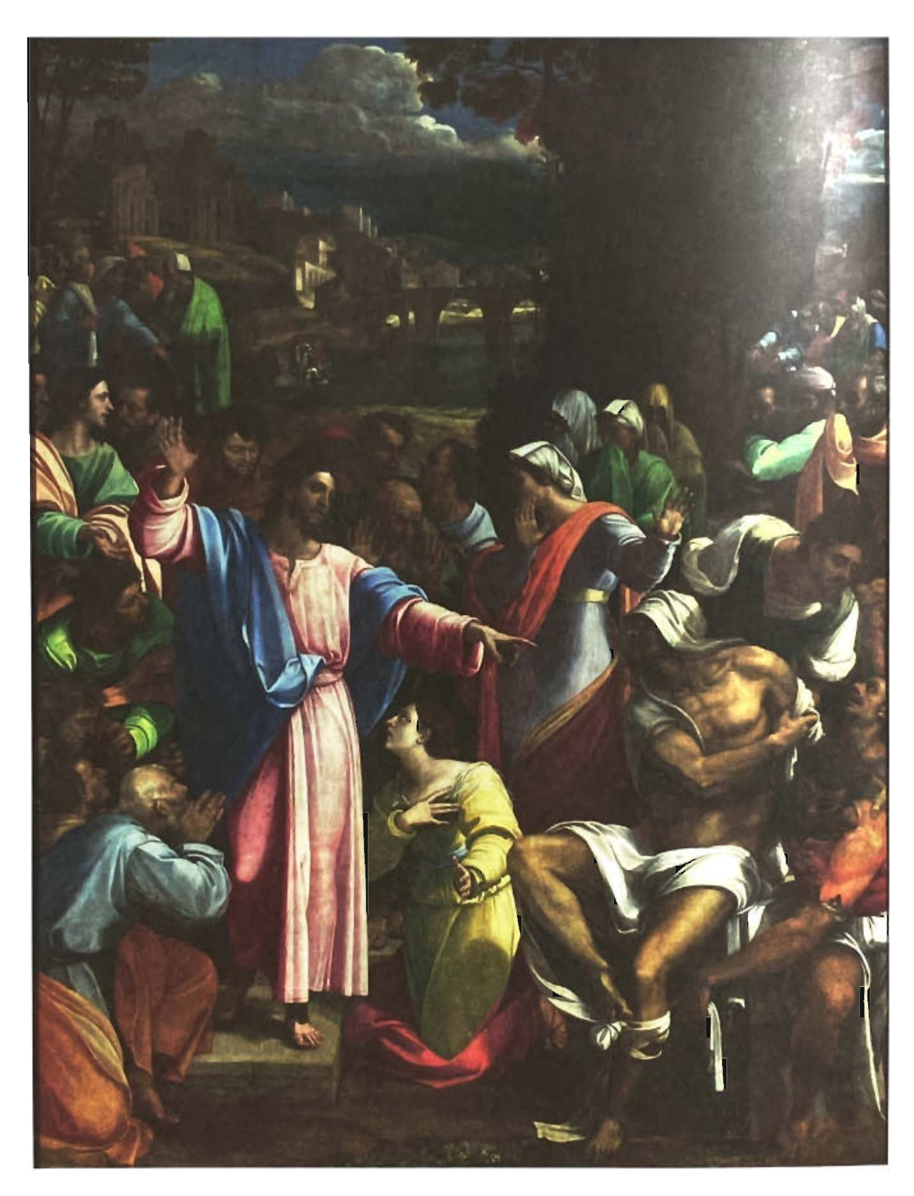
كانت هناك وفاة أخرى في ربيع سنة ١٥٢٠، غير متوقعة أكثر من وفاة لورنزو دي مديجي، دوق أوربينو. زار وكيل الفونسو ديستا، دوق فيرارا، منزل رفائيل في الحادي والعشرين من آذار، ووجده يعمل على لوحات كانت «الأجمل». بعد أسبوعين، في السادس من نيسان، يوم الجمعة العظيمة، توفي الفنان من حمى مفاجئة، عن عمر السابعة والثلاثين. أنهت وفاته المبارزة الفنية بينه من جهة، وسباستيانو ومايكل انجو من جهة أخرى، عبر ختام مفاجئ.

بين سنتي ١٥١٧ و ١٥١٨، استلم مايكل انجلو سلسلة من التقارير التي بعثها ليوناردو سيلايو عن لوحة كان يرسمها سباستيانو بالتنافس مع رفائيل «إقامة لعازر». «اللوحة أمر عجائبي، ولذلك لا أظن أنها ستذهب إلى فرنسا؛ لأنها ليس لها مثيل أبداً». في الوقت نفسه، طعن هو وسباستيانو بعمل رفائيل في كل فرصة. حين أُزيح الستار عن الجداريات في رواق فيلا فارنَسينا، التي رعى تكليفها آغوستينو كيغي، عدَّها ليوناردو سيلايو مخزية، بالأحرى أسوأ من الغرفة الأخيرة في قصر الفاتيكان». (غرف قصر الفاتيكان إشارة إلى أعمال رفائيل - المترجم).

كان سباستيانو ومايكل انجلو وسيلايو أقلية صغيرة. على قدر تعلق الأمر بالنقاد، واصل رفائيل عمله من نجاح رائع إلى آخر. تزاحم الرعاة من أجل اقتناء أعماله. الفونسو ديستا، الذي أذهله سقف كنيسة السيستين سنة ١٥١٢، حتى إنه لم ينظر إلى جداريات رفائيل في غرفة التوقيع، أرسل وكيله حينها على نحو متواصل يلتمس الفنان من أوربينو. كان لديه عمل للفنان جيوفاني بَليني مسبقاً، عميد رسامي البندقية (وأستاذ سباستيانو، بحسب فاساري)، وعمل آخر للنجم الصاعد في البندقية، تيتسيانو فيجيليو، كان في الطريق إليه. كان للوحة لرفائيل أن تكون إضافة مذهلة.

لم يحصل الفونسو عليها أبداً، مع أن رفائيل في آخر المطاف عرض عليه الرسم التمهيدي للوحة «القديس مايكل» التي أُرسِلت إلى فرنسا. قبلها الفونسو لقلة خياراته. كانت لدى رفائيل كثير من التكليفات لزبائن أكثر أهمية - إن لم يرد أن يعاقب الفونسو على تجاهله سنة ١٥١٢، حين تأخر في النظر إلى سقف كنيسة السيستين، ولم يكلِّف نفسه النظر إلى غرف رفائيل إطلاقاً. في أحد المناسبات، حين توقف وكيل الفونسو عند منزل رفائيل، قيل له: إنه لا يستطيع أن يرى الأستاذ؛ لأنه مشغول في الطابق الأعلى، يرسم بورتريه كاستيغليوني. كانت مشاريع رفائيل لا نهاية لها، إضافة إلى كنيسة القديس بطرس، كانت هناك فيلا شاسعة وفاخرة من الطراز الكلاسيكي، أريد لها أن تكون مقراً لإقامة عائلة مديجي، وقصور صمِّمت لطبيب البابا، ياكوبو بريشا، وجيوفاني باتيستا براكونيو دِآكيلا، وشقة أخرى في الفاتيكان، يزودها بجداريات.

لم يكن الأمر مفاجئاً، حين عرض سباستيانو لوحته المكتملة «إقامة لعازر» في الفاتيكان في كانون الأول سنة ١٥١٨، لم يكن رفائيل قد بدأ بعد بلوحة المذبح المنافسة لها «التجلّي». قدَّم مايكل انجلو التصاميم للوحة سباستيانو، وأعان صديقه برسم شخص لعازر العاري، والناس الملتفّين حوله - بشكل مؤكد تقريباً - والمسيح يقيم



الشكل ١: سباستيانو ديل بيومبو، «إقامة لعازر»، ١٥١٧ - ١٥١٩

لعـازر مـن الأموات بإيـماءة آمرة. رآهـا ماركانتونيو ميكيـل، النبيل من مدينـة البندقية ودوَّن في مفكرته أن الكل قد مدحها، ومن ضمنهم البابا.

المساعدة التي قدَّمها مايكل انجلو لسباستيانو لم تكن غير مسبوقة. على سبيل المثال، يبـدو أن ليونـاردو دافنشي قد سـاعد جيوفاني فرانجيسـكو روسـتيجي مسـاعدة كبيرة في منحوتاتـه البرونزية لمعمدانية فلورنسـا بين سـنوات ١٥٠٦ - ١٥١١، ربما بوصفها طريقـة لدعم آفاق نحات ند لمايكل انجلو. كم المسـاعدة التي حصل عليها سباسـتيانو مـن مايكل انجلو في سلسـلة من الأعمال الرئيسـة، كانت على أي حـال منقطعة النظير، ويُحتمل أنها كانت مثيرة للتوتر. كان الرسـام من مدينة البندقية، مع تدخلاته ومجاملاته المسهبة وخططه، عنصر تعقيد في حياة مايكل انجلو، وهذا ربما ما بدأ يُتعبه.

ربـما انتظر رفائيـل بدهاء لكي يرى ما يأتي به سباسـتيانو قبل البـدء بمشروع المذبح الخاص به. تكشف دراسة مبكرة أنه عند مرحلة معينة، خطَّط لوصف التجلّي بحد ذاته، لكنه أضاف لاحقاً مشـهداً يعرض الحواريين وقد تُركوا عند أسـفل جبل طابور، وهم الذين عجزوا، بغياب المسـيح، عن شـفاء صبي تملكته الشياطين. منحه هذا فرصاً أكثر لكي يعرض براعته في الرسـم. في اللوحة النهائية، قدَّم الضوء - المسيح مشرقاً على قمة الجبـل - والارتباك والظلال الناجمة عن الدراما في الأسـفل. مقارنة بين لوحتي رفائيل وسباسـتيانو توحي - مرة أخرى - بأنه قام بما يقوم به على أحسـن وجه: تعلَّم من عمل الآخرين واستوعبه وحوَّله إلى شيء ما خاص به.

يشـبه إنشـاء القسم السـفلي من «التجلّي» لوحة «إقامة لعازر»: شـبكة متداخلة من الأذرع الممـدودة والأصابـع المشـيرة بحدِّية. لكن إنشـاء رفائيل كان متناغـماً برقة أكثر ومتناسـقاً بإحكام: جزئياً؛ لأن ذهناً واحداً تصوَّره، بدلاً من قطع ولصق مايكل انجلو لمجموعة من الشخوص ليشكل حشداً، ومنظراً طبيعياً اخترعه سباستيانو.

أولى رفائيـل اهتماماً مكثفاً بـ «التجـلّي»، وكان يعمل على اللوحة حتى مرحلة مرضه المفاجـئ الأخيرة. وصف فاسـاري كيف أنه وُضِع على نعـش في الغرفة التي كان يعمل فيها، واللوحة المعلقة في الأعلى «مرأى عمله الفني الحي مع جسـده الميت جعلا قلوب كل من رأوه تنفجر حزناً».

كتب باندولو بيكو ديلا ميراندولا إلى إيزابيلا ديستا، راوياً كيف كان البلاط البابوي «قـد غمـره حزن كوني هو الأعمـق لتلاشي تلك الآمال بالأشـياء الأعظم المتوقعة» من رفائيـل. تقريبـاً على نحو يقترب من الكفر، لاحظ أن «السـماء صرَّحت بموته عبر أحد



الشكل ٢: رفائيل، «التجلّي»، ١٥١٨ – ١٢٠.

تلك الإشارات التي وسمت موت المسيح، حين انفلقت الصخور»، تصدَّعت الجدران في قصر الفاتيكان، وهرب ليو، وهو ينوح بمرارة على فنانه المفضل.

حُمِل جثمان رفائيل في جنازة إلى البانثيون - أحد أعظم المباني الناجية من العصور الكلاسيكية، التي تم تحويلها إلى كنيسة، اسمها سانتا ماريا روتوندا. بحسب رواية معاصرة، سار في جنازته مائة رسام وهم يحملون المشاعل. اتَّسم ضريح رفائيل بأهمية وروعة لا نظير لهما بالنسبة إلى فنان.

كان سباستيانو أقل حزناً. بعد ستة أيام على وفاة رفائيل، أبلغ مايكل انجلو بإقدام «أظنك سمعت كيف مات التعيس رفائيل من أوربينو، واعتقد أن ذلك لم يسرَّك، وليسامحه الرب». ثم انتقل بسرعة لكي يعلن بأنه قد سبق له وأن علَّق لوحته «إقامة لعازر» إلى جانب لوحة رفائيل «التجلّي» في الفاتيكان «اليوم جلبت لوحتي ثانية إلى القصر حيث بوسع المرء أن يرى لوحة رفائيل، ولم أشعر بالخزي». من الواضح أن سباستيانو ظنَّ أنه حقَّق نصراً، أو على الأقل تعادلاً. لم يتفق الآخرون. احتفظ الكاردينال بلوحة رفائيل في روما بوصفها عمل المذبح السامي لكنيسة سان بييترو في مونوتريو. أُرسِلت «إقامة لعازر» إلى ناربوني، حيث لم يرَها إلا الفرنسيون المحليون.

بالكاد دُفِن رفائيل، حتى سارع سباستيانو ليبدأ بحملة ليحلّ محلّه. المكافأة الكبيرة كانت آخر الغرف وأكبرها في الفاتيكان، الصالة التي عُرِفت فيما بعد بـ «غرفة قسطنطين». بدأ رفائيل بها سنة ١٥١٩، وحرص سباستيانو باستماتة على خطفها من مساعدَي ووريثَي رفائيل، جوليو رومانو وجيانفرانجيسكو بيني. طلب من مايكل انجلو أن يتوسط لهذا الغرض عند الكاردينال بيبينا، الذي كان على ما يبدو مسؤولاً عن التكليف.

بالكاد جاءت المحصلة مثلما توقع سباستيانو. مايكل انجلو نفسه لم يكن معاقَ، ختم باندولفو بيكو ديلا ميراندولا رسالته معلناً بحزن «بالأمس سمعنا من فلورنسا أن مايكل انجلو مريض»، لم تمضِ إلا أسابيع على كتابته تلك الرسالة القاتمة والمريرة عن واجهة كنيسة سان لورنزو و «الإهانة العظيمة» التي وُجِّهت إليه. كان مزاجه سوداوياً، ولم يكن مستعداً ليطلب صنيعاً. بعد توقف لمدة شهرين، أرسل تمرين سخرية متقن في التوسل الهزلي إلى الكاردينال بيبينا «سيدي - أتوسل سيادتكم الموقرة ليس بصفتي صديقاً أو خادماً، لأنني لا أستحق أن أكون أيّاً منهما، بل رجلاً وضيعاً، تعيساً ومجنوناً، أن ترتبوا للرسام سباستيانو فينتسيانو لكي يحصل على عمل في قصر الفاتيكان، بما أن

رفائيل قد توفي»، وأضاف، من أجل إشباع حاجات الرجل المجنون، ربما بهذه الطريقة ثمة تغيير سارٍ، مثل تناول البصل بدلاً من الديك المخصي.

حين وصلت هذه الرسالة الغريبة، لم يكن لها التأثير الذي كان سباستيانو يرجوه. أخذها إلى الكاردينال، الذي أخبره أن البابا قد سبق وأن منح تكليف الصالة الكبرى إلى مساعدَي رفائيل. ثم سأل الكاردينال سباستيانو فيما إذا قرأ رسالة مايكل انجلو، فقال الرسام: إنه لم يفعل، بعدها انطلق الكاردينال بيبينا بالضحك المتواصل. لاحقاً، اكتشف سباستيانو أن بيبينا قد عرض الرسالة على البابا، وبالكاد تحدَّث أي شخص عن أي شيء آخر في القصر البابوي. ظنّ الجميع أن الرسالة مرحة للغاية.

ثم جاء سباستيانو بفكرة أخرى: على مايكل انجلو أن يرسم الصالة الكبرى بنفسه. بتهور، اقترح على خادم بابوي أن هذا الصديق الشهير يجب أن يُمنح العمل، فقيل له: إن تلك فكرة مذهلة. ثم أرسل سباستيانو رسالة إلى مايكل انجلو طالباً رأيه. كعادته في التعامل مع الاستفسارات غير المرحَّب بها، لم يرد مايكل انجلو لمدة طويلة.

لم يثنِ هذا سباستيانو، فثابر على المشروع، وأصبح مهووساً بالموضوع، إن لم يفقد اتزانه (في مرحلة معينة، ظنَّ أن تلاميذ رفائيل اعترضوا بريده). افتتانه بمايكل انجلو، مضافاً إليه تصميمه على إيجاد تكليفات لصديقه من الواضح أنه لا يريدها، يعدُّ واحدة من القصص المثيرة للفضول إلى حد بعيد في تاريخ الفن. كان سباستيانو مثالاً عن الفنان العظيم الذي أُعجِب - من وجهة النظر الفنية - بفنان أعظم، لم يكن حتى من الصنف الذي يحبه، مثلما علَّق سوان في رواية مارسيل بروست عن حب حياته.

واصل سباستيانو التردُّد على قصر الفاتيكان، متأملاً أن يقابل ليو العاشر - من الواضح أن دخوله ليس مثل رفائيل. في آخر المطاف، حصل على مقابلة بعد شهر. أعطى الحوار الناتج عن المقابلة - الذي سرعان ما نُقِل إلى فلورنسا - لمحة عن رأي ليو العاشر بمايكل انجلو، استنتج سباستيانو «أن البابا يقدِّرك، وحين يتحدث عنك، يبدو وكأنه يتحدث عن أحد إخوته، والدموع في عينيه تقريباً؛ لأنه أخبرني أنكما نشأتما معاً، وظهر عليه أنه يعرفك ويحبك، لكنك تُخيف الكل، ومن ضمنهم البابوات».

كان البابا مدركاً لأصالة مايكل انجلو وتأثيره بصفته فناناً. أبدى ملاحظة لسباستيانو «انظرْ إلى أعمال رفائيل، الذي هجر من فوره أسلوب بيروجينو، ما إن رأى أعمال مايكل انجلو، واقترب قدر استطاعته من أسلوبه»، لكنْ هناك تحفُّظ «إنه فظيع، كما ترى، يعجز

الجميع عن التعامل معه»، حين قال ليو ذلك، دافع سباستيانو عن مايكل انجلو (أو هذا ما ذكره لصديقه) «أجبت قداسته أن فظاعتك لم تسمِّم أحداً إطلاقاً، وإنك تبدو فظيعاً إثر حب أهمية الأعمال العظيمة التي تنجزها»[1].

بـدَّدت وفاة جوليانو لورنـزو دي مديجي آمال العائلة. بحلول صيف سـنة ١٥١٩، باستثناء البابا والكاردينال، تباهى الفرع الأكبر من العائلة بطفل شرعي واحد فحسب: طفلـة رضيعة اسـمها كاترينـا، وُلِدت في الثالث عشر من نيسـان؛ أمهـا، مادلين دي لا تور داوفيغنييه، تبعت زوجها لورنزو إلى القبر بعد أسـبوعين. لم يدرْ بخلد أحد في ذلك الوقت أن هذه الفتاة اليتيمة ستكون في آخر المطاف أحد أقوى حكام أوربا.

تـوفي لورنـزو وجوليانو مديجي عن عمـر مبكر، وتركا أثراً قليل الشـأن في التاريخ، بحيث يسـهل معه التغاضي عما كان متوقعاً منهما. ميكيافيلي الذي أهدى كتابه «الأمير» إلى جوليانـو أولاً، وبعـد وفاته، إلى لورنزو - رأى فيهما فرصـة مثلى لإيطاليا لكي تنجو من كونها ميدان معركة فوضوية للجيوش الأجنبية، مثلما شهد مصيرها منذ غزو تشارلز الثامن لها سنة ١٤٩٤

بـدأ تفكـير البابـا والكاردينـال بالتحول من تشـيِّيد الواجهة الظافرة لكنيسـة سـان لورنـزو، إلى بناء ضريح للعائلة. في أحد الأيام من شـهر حزيران سـنة ١٥١٩، أي بعد مرور شـهر على وفاة لورنزو، أوجز الكاردينال دي مديجي الفكرة إلى قس كنيسـة سان لورنزو، اسـمه جيوفاني باتيستا فيجيوفاني. أراد أن يبني كنيسة مدفن جديدة لكي تضم رفـاة «والدينـا وأخي وابـن أخي». يقصد والـده، جوليانـو دي مديجي، الـذي قُتِل في مؤامـرة آل باتسي سـنة ١٤٧٨، ووالد ليـو، لورنزو الرائع، إضافـة إلى الأميرين اللذين توفيا مؤخراً (واسـمهما لورنزو وجوليانو، مما يسـبِّب إرباكاً). وأوجز أيضاً مخططاً ثانياً في كنيسـة سـان لورنزو: مكتبة لكي تضم مجموعة كتب العائلـة الرائعة. لم يتحقَّق شيء من هذا في السـنوات الخمس اللاحقة، لكن العمل على كنيسـة المدفن - أو ساكريسـتي الجديدة - بدأ من فوره تقريباً، في تشرين الثاني سنة ١٥١٩

عُـيِّن مايـكل انجلو مشرفاً على البناء، وقد دُفِع له أجـره في حزيران اللاحق. مبدئياً،

---

(١) حين سمع مايكل انجلو هذا، احتجَّ: لم يرَ نفسه فظيعاً بطبيعة الحال إطلاقاً، بل ضحية بريئة للحظ التعيس والمعاملة السيئة. أجبِر سباستيانو على التراجع عن الدفاع الذي قام به. أوضح في رسالته اللاحقة: «أنا من جهتي، لا أراك فظيعاً ... سوى في الفن، أعني، الأستاذ الأعظم على الإطلاق. لذا يبدو لي: لو كنتُ على خطأ، فقد أخطأت بحق نفسي»، يبدو أن مايكل انجلو قد قبل هذا الإيضاح.

لم تكـن مهمتـه متطلبة للغايـة ولا أفـكاره جريئة تحديداً. تـم الاتفاق على مخطـط البناء والجـدران الخارجيـة في وقت مسـبق - ربما قبـل أن يغادر الكاردينال فلورنسـا في نهاية أيلول سـنة ١٥١٩. مع أن المشروع ما كان يتطلب قدراً هائلاً من التفكير؛ لأن المخطط تمثل ببناء نسـخة مقاربة من السكارسيتي القديمة التي صمَّمها برونيليسـكي إلى الجانب الآخر من الكنيسـة. وكانت تضم قبور أربعة من آل مديجي، ومن بينهم جيوفاني، والد كوسيمو الأكبر.

تناغمت الجدران الخارجية للمبنى الجديد بسلاسـة مع تلك التي للكنيسـة القديمة. في الداخل، التصميمات المبدئية التي وضعها مايكل انجلو للعوارض المعمارية من بييترا سيرينا - الحجر الرملي الرمادي المخضر الجميل الذي أُخرِج من مقالع سَتينانو وفِيَسوله - كانـت مغايـرة لتلك التـي صمَّمها برونيليسـكي، غير أنها كانت تقليديـة للغاية مثلما اصطلح عليها جوليانو دا سانغالو وكروناكا.

*

كان مايكل انجلو حينها في طور الاسـتقرار في مقره الجديد في فلورنسـا، مكان كبير أجرد، بوسع المرء أن يتخيَّله اعتماداً على حسابات البناء. الطوابق الأرضية مزوَّدة بنوافذ مغطـاة بقماش رخيـص، ولكن مع لمسـة جودة في النافـذة الحجرية المنحوتـة وإطارات الأبـواب. اشـترى مايكل انجلو بكرات لكي تسـاعده عـلى رفع القطـع الثقيلة، ودفع مبلغـاً من أجل حفـر بئر. ربما كانت هناك باحة خارجية، فيها سـقيفة مفتوحة من أجل تخزين الرخام. في بستان الكرم، ثمة قصب تم التحكم بنموه - دلالة على الحياة المنزلية. في الداخـل، هناك مصاطب عمل، يمكن أن تنفَّذ أو تُفرش نماذج الرسـومات الصغيرة عليها. في الأشهر الباردة، يستخدم الفحم لتدفئة الداخل.

عُلِّـق مـشروع واجهة كنيسـة سـان لورنزو، حـين كانـت الساكريسـتي الجديدة في مراحلها المبكرة، إلا أنه كان هناك كثير لكي ينشـغل به مايكل انجلو. كان الرخام المعدُّ لمحاولـة نحت النسـخة الثانية من نصب «المسـيح قائماً» العائد لــ ميتيلو فاري على متن أول الزوارق القادمة إلى بيسا. كان هذا التكليف المرهق بطبيعة الحال من بين أول المهام التـي عالجهـا مايكل انجلو؛ لأنه في كانون الثاني سـنة ١٥٢٠، تم إبلاغ فاري أن العمل أوشك على الانتهاء.

تبع ذلك توقف مطوَّل على أي حال. في نيسان، طالب مايكل انجلو ببقية أجوره البالغة ٥٠ دوكاتياً. ردَّ فاري يجب إرسال نصب «المسيح قائماً» إلى روما، ثم يُدفع المبلغ فوراً. أفضى ذلك إلى بقاء النصب في فلورنسا. في نهاية تشرين الأول، وافق فاري على دفع الدوكيات مقدماً، ووصلت النقود أخيراً في شهر كانون الثاني اللاحق، بعد سنة على اكتمال النحت تقريباً. فبدأ النصب برحلة وئيدة للغاية عبر البحر إلى روما. في آذار، أُرسِل بييترو أوربانو إلى روما لكي يشرف على نصب التمثال، وإضافة اللمسات النهائية. ثَبُتَ أن هذا خطأ فادح.

شغل بييترو أوربانو من بيستويا - «الذي يعيش معي» - وظيفة سكرتير، وعُهِد إليه بتنفيذ المعاملات التجارية، لكنه كان أكثر من ذلك، وكان من الواضح أن مايكل انجلو قد اهتم لأمر هذا الشاب. كتب إلى أخيه بوناروتو «عاملْ مساعدي بييترو، مثلما تعاملني». كتب فاساري أن بييترو كان موهوباً، إلا أنه «لم يبذل قصارى جهده إطلاقاً». تؤيد الأدلة ما ذهب إليه فاساري. كان مايكل انجلو دائماً يحثّه على ممارسة موهبته في الرسم، كان لدى بييترو شتى الأسباب التي منعته في تلك اللحظة بالتحديد من الإقدام على ذلك.

ظهر اهتمام مايكل انجلو به عبر مدى قلقه حين مرض بييترو. بين التاسع والعشرين من آب والخامس من أيلول، أنفق مالاً على أدوية وحلوى المرزبانية وشراب من أجل بييترو، الذي وقع فريسة على ما يبدو لمرض الدزنتري في كارارا. من فلورنسا، كتب مايكل انجلو رسالة يشوبها القلق، يطلب منه أن يبعث رسالة مع بعض البنائين «أنا قلق؛ لأنك لست بصحة جيدة مثلما وددت أن تكون حين غادرتُ. هذا كل شيء. اعتنِ بنفسك».

إلا أن الشكوك انتابت مايكل انجلو بشأن شخصية بييترو. في أثناء إقامة بييترو مع عائلة بوناروتي، قام الشاب بفعل شقي لم تُحدَّد طبيعته. في أوائل سنة ١٥٢١، أبعده مايكل انجلو إلى مدينته الأم بيستويا (وهو مكان تبنّى مايكل انجلو رأياً متدنياً عنه، إذ كتب في سوناتا لاحقة أن أهالي بيستويا «حسودون ومتعجرفون وأعداء للسماء»).

حصل إغواء بييترو الأخير وسقوطه بعد وقت قليل لاحقاً، حين فُوِّض لتنصيب نحت «المسيح قائماً» في كنيسة سانتا ماريا سوبرا مينرفا في روما. وصل في أواخر آذار سنة ١٥٢١، لكن النحت نفسه تأخر وصوله. بلغ النحت مدينة سانتا سيفيرا، على الساحل، بالقرب من مصب نهر التيبر، لكن تعذّر إرساله عبر نهر التيبر في رحلته

الأخيرة جراء الطقس السيئ. استمر الانتظار لأسابيع. في البدء، كان بييترو مفعماً بالنوايا الحسنة. عمل في الرخام أو التيراكوتا، وكما وعد مايكل انجلو، كان سيبقى بصحبة الفلورنسيين.

مضى شهران قبل أن يصل النحت أخيراً إلى ريبا، ميناء مدينة روما. حتى حينها، واجه بييترو مشقة هائلة في إيصاله إلى رصيف الميناء؛ «لأنهم أرادوا أن يدفع «المسيح» ضريبة دخوله إلى روما». ترك مايكل انجلو بعض التفاصيل الدقيقة - الشعر وأصابع القدمين واليدين - لكي تُنحَت في موقع النصب (ربما لتفادي الضرر في أثناء النقل). حين وصل بييترو بالنحت إلى الكنيسة، بدأ بالعمل على تلك التفاصيل، وأعلن أنه سينتهي منها في الخامس عشر من آب، عيد انتقال العذراء. لكن في الرابع عشر من آب، أرسل المتبرِّم ميتيلو فاري خبراً سيئاً إلى مايكل انجلو. اختفى بييترو فجأة، واختفى معه خاتم ثمين تبلغ قيمته ٤٠ دوكاتياً، إضافة إلى رداء وقبعة.

ذهب سباستيانو وجيوفاني دا ريجيو، صديق آخر لمايكل انجلو، من أجل تفقُّد نحت «المسيح قائماً». تشاورا مع النحات فديريغو فريتسي، أحد تلاميذ مايكل انجلو، الذي أنجز صندوق وعاء السر المقدس الخاص بالنحت. كان إجماع الآراء لاذعاً، كتب سباستيانو «لا بدَّ لي من إبلاغك أن كل ما عمل عليه بييترو، مشوَّه تماماً، ولا سيما أنه قصَّر القدم اليمنى من موقعها البارز، وقطع أصابع القدم، وقصَّر أصابع اليدين»، ظنَّ فريتسي أن اليدين «بدتا وكأن صانع حلوى قد نحتهما، لا تبدوان وكأنهما صُنِعتا من الرخام، بل صمَّمهما خبّاز معجنات، تبدو اليدان غير متقنتين للغاية». اعتقد سباستيانو أن ابنه الرضيع كان له أن يأتي بنحت أفضل لِلِحْية. اضطلع فريتسي بالمهمة، وأصلح الضرر.

كانت فوضى محزنة. السنوات الأولى من عقد العشرينات كانت مرحلة متدنِّية بالنسبة إلى مايكل انجلو. لم يُخفق في مشروع واجهة كنيسة سان لورنزو فحسب، بل إن «المسيح قائماً»، النحت الوحيد الذي أنجزه في أثناء أكثر من نصف عقد، لم يكن نجاحاً حقيقياً. حتى ليوناردو سيلايو المخلص راودته الريبة على نحو صريح. أكَّد لمايكل انجلو أن الهيأة «ناجحة للغاية... مع ذلك، نشرت هذا، حيثما بدا مناسباً، إنه لم يكن من عمل يديك».

ربما لأن العمل كان نسخة ثانية؛ ولأنه نُحِت مع صرير أسنانه، بعد تخلِّيه عن النحت الأول جراء العيب في الرخام، أو ربما، طاقات مايكل انجلو الإبداعية قد فترت. لكن،

مهما كان السبب، نحت «المسيح قائماً» هو الأقل جاذبية من بين أعمال مايكل انجلو. ليس فشلاً بالضبط، لكنه يفتقر لقوة مشاعر أفضل إبداعاته. بالنسبة إلى مخلِّصٍ قد قام ظافراً، إنه ساكنٌ على نحو غريب، وباردٌ قليلاً.

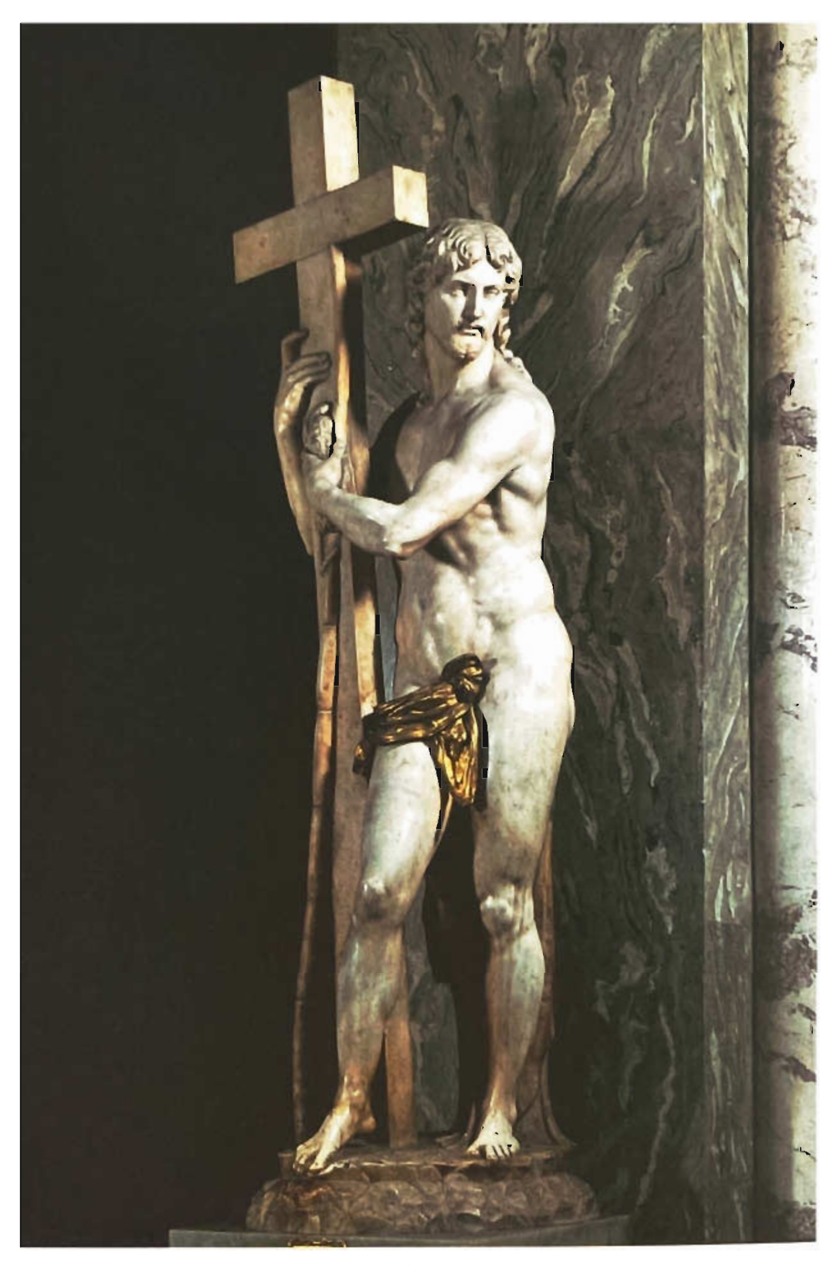
يبدو أن مايكل انجلو نفسه قد شعر بالذنب بشأن النصب؛ لأنه عرض على فاري أن ينحت نسخة جديدة - ثالثة. إلا أن فاري طلب أن يهديه النسخة الأولى بدلاً من ذلك، وهي النحت غير المكتمل الذي فيه عرق أسود عبر الوجه. وبالضد من نصيحة سيلايو، أهدى مايكل انجلو النحت إلى فاري. التكليف الذي تعهد به بدافع الصداقة، كان مزعجاً حتى النهاية.

في تلك الأثناء، واصل بييترو الذي صرفه مايكل انجلو، واصل الانحراف عن جادة الصواب، مثلما أوضح سباستيانو «تبدَّت روح بييترو القبيحة والمؤذية، بعد أن وجد نفسه مبعداً منك. لا يبدو أنه يكترث بك أو أي امرئ على قيد الحياة، بل إنه يظن نفسه نحاتاً عظيماً. سرعان ما سيكتشف خطأه؛ لأن الشاب التعيس لن يتسنى له أن ينحت تماثيل أبداً. نسي كل ما عرفه عن الفن».

اختفى بييترو لـ «عدة أيام» إثر ملاحقة القانون له، سمع سباستيانو أنه قامر، وطارد البغايا، وتبختر في روما بحذائه المخملي، وبذَّر النقود في كل صوب. توحي العبارة التي استعملها سباستيانو لوصف جولات بييترو بزوج أحذيته هذا - «fa la ninpha» («يؤدي دور حورية») - بالتخنُّث والإغراق في الملذّات. شعر سباستيانو بالأسى من أجله؛ لأنه كان لا يزال شاباً، على الرغم من أنه أتى أفعالاً روايتها صادمة. غادر بييترو إلى نابولي، مزمعاً التوجه إلى إسبانيا.

بعد أن أوشك نحت «المسيح قائماً» على الانتهاء في بداية سنة ١٥٢٠، أو حتى قبل ذلك، وجَّه مايكل انجلو انتباهه مرة أخرى إلى ضريح البابا يوليوس. كان يقدِّم وعوداً بإنجاز بعض الشخوص، على الأرجح هي منحوتات «العبيد» أو «الأسرى» الأربعة التي تعهَّد بها، والمعروضة الآن في أكاديميا في فلورنسا.

مثلها مثل «المسيح قائماً»، تلك كانت مخيبة للآمال، على الأقل بحسب مقاييس مايكل انجلو غير الأرضية. في حالة تشي بالكثير، تعذَّر على الباحثين الاتفاق فيما إذا كان الفنان قد نحت العمل بنفسه أو نحته مساعدوه أو اشترك فيه الجانبان. هؤلاء العمالقة الخُرق، نصف المتشكِّلين - قارنهم جون بوب - هينيسي بثنائي واغنر؛ فافنر



الشكل ٣ : «المسيح قائماً»، ١٥٢٠ - ١٥٣٠ .

وفاسـولت (عملاقان من الأسـاطير الألمانية، اسـتدعاهما الإله فوتان لبنـاء قلعة، فقتل فافنـر فاسـولت ليحصل على خاتم فوتـان – المترجم) – اللذين ينتميـان إلى عالم مغاير لعالم العبدين «المتمرد» و«المحتضر» اللذين أنجزهما منذ بضع سنوات. لاحقاً، وُضِعوا في مغارة في حدائق بوبولي، وتمر إلى جانبهم تماماً جولات السياح في طريقها إلى «ديفيد» في هـذه الأيـام. يبـدو العمل الأكثـر اكتمالاً مـن بين تلك الشـخوص، المسـمى «العبد الملتحي»، هيأة في منتصف العمر ومرهَقة، مثلما بدا مايكل انجلو نفسه أحياناً.

لـو أن اهتـمام مايكل انجلو بضريـح يوليوس أخـذ يتضاءل – مثلماهـو متوقع بعد مـرور أكثر من عقـد ونصف على الفكرة التـي غمرته بالإثارة – فقد بـدأ اهتمامه يتوقّد بمخطـط ضريح آل مديجي الجديد. سـبب عدم ذهاب مايـكل انجلو إلى روما من أجل نصب تمثال «المسيح قائماً» – مع نتائجه الكارثية – هو قيامه برحلة إلى كارارا لكي يختار قطعة رخام أخرى مجدداً. هذه المرة من أجل أضرحة لورنزو وجوليانو دي مديجي.

عـلى نحـو مفاجـئ، توفي البابا ليـو العاشر إثر حمـى في الأول من كانون الأول سـنة ١٥٢١، بعـد عـدة أيـام عـلى مرضه فقـط. غيَّر هـذا التطـور السياسـية الإيطالية. هرع الكاردينال سوديريني عائداً من المنفى إلى روما، حيث ألقى خطاباً أمام زملائه الكرادلة في السادس من كانون الأول، شاكراً الرب على وفاة البابا ليو، ومحرضاً إيّاهم على اختيار رجلٍ أفضل ليكون خليفة للبابا ليو، ومهاجماً آل مديجي. من الواضح أن سوديريني كان لا يـزال حانقاً جـراء اتهامه – ظلماً، مثلما أكَّد – بالتورط في مؤامرة بيتروجي في تسـميم ليو قبل أربع سنوات. غير أن سورة غضبه عُدَّت إضاعة لفرصته لكي يصبح بابا، التي بخلافه، كانت مؤاتية.

مثلما هو متوقع، اجتماع الكرادلة الذي بدأ في السابع والعشرين من كانون الأول، كان مـن أكثرها انفتاحاً لعدة قـرون. جعل المراهنون الرومانيون الكاردينال جوليو دي مديجي المرشح المفضل، لكن بهامش ضيق. بعد بدء التصويت في كنيسة السيستين، ظهر أن الكتلتين المؤيـدة والمناهضة لآل مديجي متعادلتان. في الثلاثين من كانون الأول، اعترف الكاردينال جوليو دي مديجي بعجزه عن الفوز، ورمى بثقله لكي يسـاند حليفه، الكاردينال فارنيسي (الـذي كان واحـداً مـن أربعة قضاة، تم تعينهـم لمحاكمة زملائهم الكرادلـة المتورطين في مؤامـرة بيتروجي). لكن تعذَّر عـلى فارنيسي الفوز بثلثي الأصوات أيضاً. فانسـحب بعد التصويت الثامن. نال الكاردينال ولسي، عمره حينها ثماني وأربعين سـنة، بعض المساندة أيضاً، إلا أنها لم تكن كافية؛ لأنه عدَّ صغير السن، زد على ذلك، أنه إنكليزي.



الشكل ٤: «العبد الملتحي»، ١٥٢٥ - ١٥٣٠.

حلَّت السنة الجديدة، ولم يتسنَّ للكرادلة الاتفاق. في التاسع من كانون الثاني، ألقى الكاردينال دي مديجي خطاباً اعترف فيه بتعذر فوز مرشحيه المفضّلين، واقترح على سبيل المساومة تسمية الكاردينال الألماني، آدريان بوْينز من أوتريخت. كان بعمر الثالثة والستين الملائم، وفضَّله تشارلز الخامس، الإمبراطور الروماني المقدس الشاب، الذي كان آدريان معلمه الشخصي. ربما تحت ضغط الإجهاد، انتخبه الكرادلة، فكان البابا غير الإيطالي الأول في أثناء أكثر من قرن. صُعِق الحشد الروماني الذي كان منتظراً خارج الفاتيكان، حين أُعلن الخبر. أن يُصبح ذلك «البربري الألماني»، أو بوصفه بديلَ «الألماني المجنون» بابا روما، اعتبره الرأي الروماني المتعلم كارثة. وضع أحد الهجّائين يافطة «للإيجار» على الفاتيكان.

مرَّت ستة أسابيع قبل أن يسمع البابا الجديد بخبر انتخابه؛ لأنه كان نائب الإمبراطور في إسبانيا. اتّخذ اسم ادريان السادس. مضت ثمانية أشهر تقريباً قبل أن يصل إلى روما لكي يشغل منصبه. كان البابا الأول، الذي لم يطلب خدمات مايكل انجلو، في أثناء أكثر من خمس وعشرين سنة.

*

مع أن هناك كثيراً من الأدلة المتعلقة بحياة مايكل انجلو العاطفية، ليس ثمة أي شيء في السجلات عن نشاطاته الجنسية، إن وُجدت. وصف كونديفي بُنية مايكل انجلو البدنية على أنها «صحية بطبيعتها قبل كل شيء، وإثر التمارين البدنية، إضافة إلى تعفّفه عن الجنس والطعام». ربما كان كونديفي نزيهاً على نحو معقول. عُدَّت طبيعة المتعة الجنسية التي انجذب إليها، خطيئة خطيرة، وهو الرجل الورع. من المذهل أنه تفادى استثمار أمواله مقابل فائدة - مع أن الأمر كان مغرياً له - على افتراض أنه استنكر الربا. إلا أن نصيحته إلى كالكاني سمحت بحيز مناورة صغير للغاية: انغمس بالجنس «على الأقل قدر ما تستطيع». ثمة تلميح أنه بحلول نهاية سنة ١٥٢١، ضَعُفَ ضميره.

في الرابع عشر من كانون الأول، ختم سيلايو رسالة إخبارية بتحذير غير متوقع «لا تهِم في الليل، وتخلى عن ممارسات ضارة بالعقل والجسد - لئلا تؤذي الروح». (تبنّى مايكل انجلو هذه العادة على ما يبدو)، ليس هناك خبر مؤكد، لكن ليس من العسير أن يخمن المرء ما كان ليوناردو يتحدث عنه. «الليل» كان شِفرة يُراد بها اللواط في الأدب

التوسكاني الساخر - مثلما يوحي به لقب القضاة الذين انتدبوا لمعالجة هذه المشكلة خصيصاً، موظفو الليل. بحسب سجلات المحاكم، حصلت المقابلات العرضية بين الشركاء الذكور بين الغروب، حين ينتهي العمل، والساعة الثالثة أو الرابعة بعد حلول الليل، وقت حظر التجول، حين تغلق الحانات أبوابها.

في سنة ١٥١٤، كتب مايكل انجلو رسالة إلى صديقه، فرانجيسكو فيتوري، احتوت على وصف مرح لمسعى ليلي كهذا قام به صديق مشترك لهما، جوليانو برانكاجي. في كتاب «أصدقاء محرّمون»، وهو دراسة عن الإعلانات المثلية في فلورنسا عصر النهضة، يفسر مايكل روك الرسالة على النحو الآتي:

حدَّد مسار بحث برانكاجي عبر الأزقة حول كنيسة بورغو سانتي ابوستولي، مروراً بقصر بارتا غوَيلفا، عبر السوق الجديد، ومنه إلى بياتسا ديلا سينيوريا، ساحة الحكومة، حيث صادف «طير سمَّنة صغير»، مستعد للتقبيل ولـ«العبث بريش ذيله». بعد لقيته الناجحة، ختم مسعاه، مثلما يقول ميكيافيلي، بدفع (طيره أو قضيبه) في (حقيبته أو مؤخرته).

لو كان هذا هو النوع من الطواف الذي دأب عليه مايكل انجلو بعد حلول الظلام، فسرعان ما توصل إلى التحكم الذاتي لكي يكفّ عنه. في الرابع من كانون الثاني، عبَّر سيلايو عن ارتياحه من أن مايكل انجلو قد «شُفِيَ من علة، يتعافى قلة منها، ومع ذلك، لست متفاجئاً؛ لأن من هم مثلك قليلون. هذه أخبار سارة. واظبْ على ذلك»، ترك هذا ريبة قليلة في أن تلك «العلة» كانت أخلاقية، بوسع قوة إرادة مايكل انجلو أن تشفيه منها (ربما بمساعدة الذنب والخجل).

استعاد بنفينتو جيليني ذكرى مساعٍ مايكل انجلو الليلية اللائقة أكثر إما بين ١٥١٧ - ١٥١٩ أو ١٥٢١ - ١٥٢٣ (جيليني نفسه كان في روما في السنوات الفاصلة). كان هناك شاب اسمه لويجي بولجي، كان «رشيقاً للغاية وجميلاً جمالاً استثنائياً» وموهوباً في كل من الشعر والموسيقا «كانت العادة في فلورنسا في أماسي الصيف أن يلتقي الناس في الشوارع، وفي تلك المناسبات، دأب على الغناء، مرتجِلاً طوال الوقت بين أفضل الأصوات. كان غناؤه جميلاً، بحيث اعتاد مايكل انجلو بوناروتي، ذلك النحات والرسام الرائع، على الإسراع من أجل الاستمتاع بسماعه متى ما عرف أنه كان يغني»، كان جيليني يرافق هذا

المطرب الجميل، والصائغ الملقب بـ «بيلوتو»، وهو صديق مقرب من مايكل انجلو[1].

بحسب جيليني، كان هناك جانب قليل الحشمة من لويجي بولجي (الذي قُطِع رأس أبيه بتهمة زنا المحارم). بعد مدة على حصول تلك الأماسي الموسيقية الفلورنسية، ظهر لويجي في روما؛ لأنه «ترك قبل قليل قساً ما أو غيره، و ... قد غزى جسده الزهري. رعاه جيليني لكي يستعيد صحته، فأقام بعدها علاقة جنسية مع ابن أخ كاردينال، وعلاقة أخرى مع خليلة جيليني، مومس اسمها بانتاسيليا. هاجمه جيليني بالسيف. وبعد أن شفى من جراحه، قُتِل في حادث فروسية حين كان يستعرض مهارته على فرسه أمام منزل بانتاسيليا.

مع هيأته وصوته الجميلين، ربما كان بولجي مثالاً لنوعية الشخص الذي يشير إليه مايكل انجلو على نحو أخّاذ، مثلما رأينا في «حوارات» جيانوتي. كلما رأى شخصاً ذا موهبة أو عقلاً حيوياً «أنا ملزم بالوقوع في الحب معه، وأقع فريسة له بطريقة لا أعود معها أملك نفسي»، بولجي، إضافة إلى جيليني وبيلوتو، كانوا شخصيات انتمت على نحو مثير للاهتمام إلى الجانب البوهيمي من حياة مايكل انجلو.

*

غيَّرت وفاة ليو المفاجئة توازن القوى السياسية. سرعان ما تقلَّص دور آل مديجي في التحكم بمعظم إيطاليا الوسطى، إلى قبضة واهنة على فلورنسا، التي انسحب إليها الكاردينال جوليو، كبير آل مديجي حينها، بعد الانتخابات البابوية. بحلول ربيع سنة ١٥٢٢، عاد فرانجيسكو ماريا ديلا روفيري إلى موقع القوة في أوربينو مما يعدُّ نذير شؤم لمايكل انجلو.

كان هناك أمل بين الجمهوريين الفلورنسيين بأن تعمل حكومة المدينة لصالحهم. أراد أنصار الحكومة الموسعة فسح مجال التوظيف أمام طيف واسع من المرشحين. في البدء، كان الكاردينال متعاطفاً، ثم غيَّر رأيه - لأنه رجل تكمن مواطن قوته وضعفه على نحو مميَّز في قدرته دائماً على رؤية جانبي المسألة.

(١) كان والد جيليني عازفاً مشهوراً على آلة الفايف (شبيهة بالناي - المترجم)، إضافة إلى كونه مهندساً وصانع آلات موسيقية، وكان جيليني نفسه يعزف على المزمار والبوق. بيلوتو، أو جيوفاني دا بالداساري كان صديقاً مقرباً من مايكل انجلو في عشرينات القرن السادس عشر. من بين مهمات أخرى، صنع كرة لها اثنان وسبعون وجهاً، صمَّمها مايكل انجلو لكي تتوج قبة الساكريستي الجديدة. مثلما سنرى، حين هرب مايكل انجلو من فلورنسا للمرة الثانية، كان بيلوتو من بين صحبه المختارين. بحسب فاساري، كان الصائغ عضواً في مجموعة متبطلين ممن «أبدوا اهتماماً بإلقاء المزحات وبالمتعة أكثر» من العمل. قُتِل أخيراً على يد شاب كان قد هاجمه بـ «لسانه المقذع».

أغضب هذا أيضاً بعض المثاليّين الجمهوريين حادّي الطبع، الذين تجمَّعوا في حدائق بالاتسو روجيلاي المعروفة بـ أورتي أروجيلاري. حَبَك بعض من هؤلاء مؤامرة لاغتيال الكاردينال في عيد زينوبيوس، الموافق للخامس والعشرين من أيار، في كنيسة فلورنسا: المكان نفسه الذي قُتِل فيه والده جوليانو قبل أربع وأربعين سنة.

لسوء حظ المتآمرين، أُلقي القبض على ساعي بريد فرنسي، وهو يحمل الرسائل بين المنشقين المنفيين، وكشف التفاصيل تحت التعذيب - على ما يبدو. تورَّط كثير من أفراد عائلة آل سوديريني. فرَّ اثنان من شباب العائلة إلى المنفى. صُودرت ملكية بييرو سوديريني حامل اللواء السابق ولُعِنت ذكراه. كان سوديريني صديق مايكل انجلو ومسانده - الذي سبق وأن أُطيح به عندما عاد آل مديجي إلى فلورنسا سنة ١٥١٢. توفي بعد ذلك بمدة وجيزة، في أوائل حزيران. اتُّهِم الكاردينال سوديريني بالتواطؤ، لكن منصبه الديني وفَّر له الحصانة. أُعدِم اثنان من المفكرين من أورتي أوريجيلاري، ياكوبو دا دياكيتو ولويجي الاماني.

لم يُدوَّن رأي ميكيافيلي في هذه الأحداث، مع أنه تردَّد بانتظام على تلك الأماسي في الحدائق، التي ألهمته فكرة أعظم كتبه «حوارات بصدد ليفي» (ترجمه خيري حماد بعنوان «مطارحات ميكيافيلي» ونشرته دار الآفاق الجديدة، بيروت سنة ١٩٦٢. ليفي هو تاسيتوس ليفي ٦٤، ٥٩ قبل الميلاد - ١٢، ١٧ بعد الميلاد، مؤرخ، وضع تاريخ روما بعنوان «من تأسيس مدينة» - المترجم). إلا أن ميكيافيلي تبنّى رأياً معارضاً للمؤامرات. اتفق مع تاسيتوس أن البشر «يجب أن يحترموا الماضي، لكن عليهم أن يذعنوا للحاضر، وبينما هم تواقون للحصول على أمراء صالحين، يجب أن يصبروا على أي صنف قد يتبيَّن لاحقاً أنهم منه». أولئك الذين تصرفوا بخلاف ذلك غالباً ما حلَّت «الكارثة بهم، وببلدهم».

لا بدَّ وأن مايكل انجلو انتابته مشاعر مشوّشة حيال تلك الأحداث. عامله كل من بييرو سوديريني وشقيقه الكاردينال بلطف[1].

إلا أن مايكل انجلو كان حينها ملزماً بالصبر على أميره. ثمة كثير مما يقال عن الكاردينال جوليو دي مديجي، بوصفه راعياً. كانت إنجازات مايكل انجلو الأعظم

(١) عميل المتآمرين في روما، باتيستا ديلا بورتا، كان صديقاً مقرباً من مايكل انجلو بعد نصف عقد من الزمن، وربما كان هذا الحال مع الشاعر لويجي الاماني الذي هرب إلى فرنسا، وهو ابن عم أحد المعدومين ويحمل اسمه نفسه.

في العصور الوسطى المتأخرة - تطوره إلى معماري عظيم قبل كل شيء - محصلة ارتباطٍ وثيق مع الكاردينال، بحيث إنه عُدَّ متعاوناً تقريباً.

كانت فكرته الأولية عن الضريح في كنيسة مديجي الجديدة، تكراراً مصغراً لفكرته الأولى الخاصة بضريح يوليوس الثاني: نصب مستقل قائم في منتصف الكنيسة. بيد أن الكاردينال اعترض قائلاً: إنه يصعب على المرء رؤية الطريقة التي يُتاح عبرها لضريح كهذا أن يكون كبيراً بما يكفي لكي يمثل نصباً لأربعة أفراد مهمين منفصلين، وفي الوقت نفسه يترك فضاءً كافياً في غرفة صمِّمت لتكون متوسطة الحجم. وعليه، بعد محاولة إضافية أخرى على ضريح مستقل قائم، بدأ مايكل انجلو بالتفكير بنُصبٍ جدارية.

اتُّخِذ قرار بشأن التصميم الأساس لاثنين من الأضرحة على الأقل - لورنزو، دوق أوربينو، وجوليانو، دوق نيمورز، المعروفين بالقبطانين (Capitani ، بالإيطالية في الأصل - المترجم) - بحلول نيسان سنة ١٥٢١ تقريباً؛ لأن مايكل انجلو ذهب حينها إلى كارارا للإشراف على استخراج المزيد من الحجارة.

غير أن مشكلة التصميم الحقيقة تكمن في الضريح الثالث، الذي لم يُنجَز إطلاقاً، جراء المزيد من الوفيات والحروب والثورات السياسية التي قيض لها أن تحدث. شغل مذبح أحد جدران الكنيسة الأربعة، وإذا ما ضمَّ جداران آخران ضريحي القبطانين، فعلى لورنزو وجوليانو المعروفين بالرائعَين، أن يتقاسما نصباً واحداً. غير أن مايكل انجلو قسَّم أحد أجزاء النصبين الآخرين على ثلاثة أقسام أو تجاويف. تلاءم هذا مع الأضرحة الشخصية أيضاً: تابوت حجري واحد في المنتصف، وفوقه نصب، وتوضع عناصر أخرى حوله - مثلما هي الحال مع الأضرحة التي اكتملت بالفعل (أو على الأقل شبه المكتملة، كما سنرى).

إلا أن جمع ثلاثة شخوص في نحتين غير ممكن. كان دمج تابوتين حجريين ونحتي دفن في تصميم ثلاثي أمر معقد للغاية. بيد أن موجة من الدراسات تكشف أن مايكل انجلو قد حاول تنفيذ ذلك بالتحديد. في أثناء إجالة النظر من نصب إلى آخر، تنساب عناصر العمل وتتآلف - العماد المستطيل المزوَّد بتاج والتوابيت الحجرية والأعمدة والزينة الحلزونية. خصوبة أفكار مايكل انجلو النقية تثير الذهول: ليس حلاً واحداً أو اثنين، بل سيل من انسياب الأشكال.

ذلك هو النوع من مشاكل التصميم بعينها التي تلذَّذ بها الكاردينال. وصف بنفينتو

جيليني حادثة بعد عدة سنوات، بعد أن أصبح بابا وأراد إبزيماً لردائه بحجم طبق صغير. أراد أن يكون عليه شخص الرب الأب، وفي المنتصف، ماسة كبيرة هائلة. قدَّم كثير من الفنانين الآخرين تصاميم، اتفقت جميعها على الشيء البدهي، وهو وضع الماسة في منتصف صدر الرب الأب.

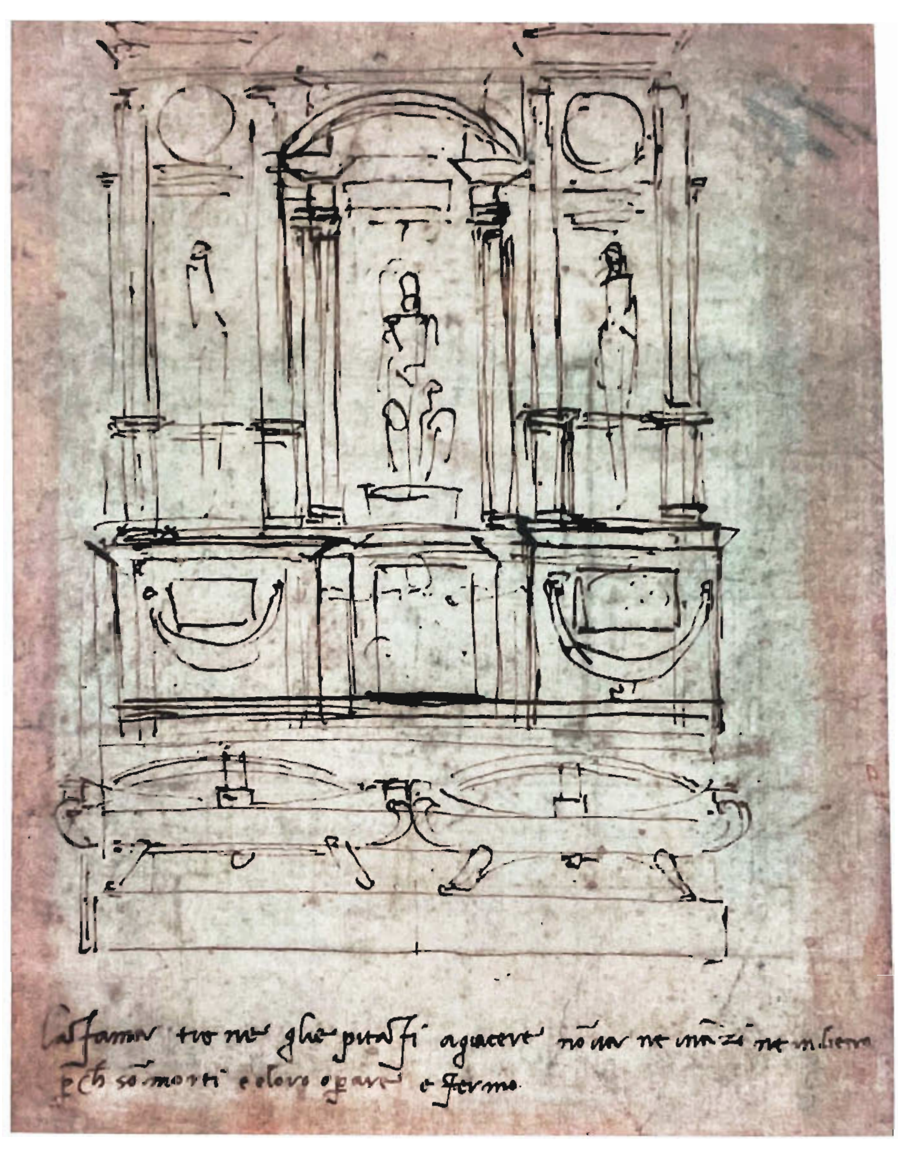
«البابا، الذي كان حكمه سديداً للغاية، رأى ما حدث»، وبعد أن ألقى نظرة على بعض التخطيطات، رمى بها جانباً وطلب أن ينظر إلى أنموذج جيليني «لكي أرى إذا ارتكبتَ الخطأ نفسه كما فعلوا»، بيد أن جيليني أتى بحل غير معهود بشكل رائع. جعل من الماسة عرشاً، ترفعه الملائكة عالياً، ويجلس عليه الرب الأب، مستديراً بحيث ساقاه إلى الجانب، لكن وجهه وجذعه إلى الخارج. حين رأى البابا التصميم، بدت عيناه وكأنهما تشعّان، وصاح «ما كان لك أن تُنجز هذا بأي طريقة أخرى، حتى لو كنتَ أنا بحد ذاتي».

تلك كانت كلمات تشي بكثير من الأمور. فكَّر جوليو دي مديجي بوصفه فناناً. تلذَّذ هو بالحداثة والابتكار، في حين فضَّل ابن عمه ليو العاشر عمارة كلاسيكية مظهرها لائق على نحو جميل. ثمة توصيفات عدة في رسائل عن المسرة التي وجدها في ابتكارات مايكل انجلو المعمارية طيلة السنوات اللاحقة، والاهتمام عن كثب بشكل مذهل الذي أبداه بتفاصيل أمور مثل إطارات النوافذ والسقوف. ليس هناك سجل عما جرى بينه وبين مايكل انجلو في أثناء الأشهر الطويلة من سنة ١٥٢٢، التي أمضاها في فلورنسا، منتظراً وصول البابا الجديد، لكن من العسير أن يظن المرء أنه لم تكن هناك كثير من اللقاءات مثل تلك التي وصفها جيليني، التي تمعَّن فيها بتصاميم مايكل انجلو وناقشها، محفزاً الفنان على إقدام أعظم.

في الوقت الذي سعى فيه مايكل انجلو جاهداً لحل أحجية الضريح الثالث، بدأ بالتحول إلى معماري يتمتع بجرأة استثنائية. شرع بالتعامل مع المفردات المعمارية، مثل: الأفاريز، وتيجان الأعمدة، والحفر الثلاثي النافر، بنفس إلمامه بالجسم البشري: بوصفه مادة يسعه إعادة إنشائها، وإعادة ابتكارها بحسب خياله.

*

في صيف سنة ١٥٢٢، نفذت السنوات التسع المخصصة لإنجاز ضريح يوليوس. لم يبدِّد وكلاء ديلا روفيري الوقت في تلقيم بندقية قانونية وتصويبها إلى رأس مايكل انجلو.



الشكل ٥ : دراسة لضريح مزدوج من أجل نحت «أضرحة آل مديجي» في كنيسة الساكريستي الجديدة، سنة ١٥٢١ تقريباً. هذه واحدة من أفكار مايكل انجلو، وضعها من أجل ضريح لورنزو الرائع وشقيقه جوليانو، الذي لم يُنفَّذ إطلاقاً.

وصل البابا الجديد، آندريا السادس، إلى روما أواخر الصيف. أحد ما أقنعه أن من الشائن أن أحد أضرحة أسلافه لا يزال غير مكتمل بعد عقد من الزمن على وفاته. في الربيع اللاحق، تمت صياغة وثيقة تعبر عن أوامر البابا (motu proprio، باللاتينية في الأصل، وتعني حرفياً بإرداة من - المترجم). كان على مايكل انجلو إما أن يقدم الضريح المنجز أو يعيد ما قبض من مال. المبلغ الذي حدَّده منفذو الوصية في السنة اللاحقة كان ٨٠٠٠ دوكاتي. كان هذا في الواقع أكثر بقليل من القيمة الإجمالية لملكية مايكل انجلو. لو وجب على مايكل انجلو أن يعيد المال، لكان عليه أن يخسر مجمل الثروة التي جمعها بحرص بالغ.

تعاظمت سلطة آل ديلا روفيري، واستعاد رئيسهم الدوق فرانجيسكو ماريا زمام الحكم في أوربينو، وهو رجل عانى - مثله مثل مايكل انجلو - من إهانة بالغة على يد ليو العاشر وآل مديجي. توفي الكاردينال ديلا روفيري في أيلول سنة ١٥٢٠، وهو الذي تعامل معه مايكل انجلو بخصوص الضريح. المُنفِّذ الآخر لوصية يوليوس كان لورنزو بوجي، والذي أصبح الكاردينال سانتي كواترو - الذي شغل سابقاً منصب أمين المالية البابوية وتعامل معه مايكل انجلو بخصوص نفقات سقف كنيسة السيستين.

وهب ارتينو الكاردينال سانتي كواترو، المحاسب الكنسي والمحامي الكهنوتي، فكّي الفيل هانو «لكي يتمكن من التهام مجمل عوائد المسيح باستعداد أكبر». بحسب السياسي والمؤرخ الفلورنسي فرانجيسكو غوجيارديني: إنه سانتي مَن اقترح على ليو العاشر أن من المناسب تمويل بناء كنيسة القديس بطرس عبر بيع صكوك الغفران (وبذلك أطلق الإصلاح من دون قصد)[1]. اتهم البابا إدريان سانتي كواترو باختلاس أموال من صكوك الغفران عينها، لكن الكاردينال جوليو دي مديجي تدخل لإنقاذه.

ربما دافع الكاردينال دي مديجي دفاعاً قوياً عن مايكل انجلو أيضاً: حقاً، لم يمر وقت طويل حتى ظهر تأثيره في لجم سانتي كواترو. لكن هناك شرط: يحمي الكاردينال مايكل انجلو من تبعات عدم إكمال نصب ضريح البابا يوليوس، لكن فقط في حال عمل على مشاريعه الخاصة. وبالطبع، تلك المشاريع - أضرحة آل مديجي وواجهة كنيسة سان لورنزو ومكتبة سان لورنزو - هي التي حالت من دون تركيز مايكل انجلو على ضريح يوليوس في المقام الأول.

بعد أن اتَّخذ مايكل انجلو من فلورنسا مستقراً له، ولا سيما بعد تعليق العمل على

(١) عالج سانتي كواترو مسألة طلاق هنري الثامن، ملك إنكلترا. كان ليو العاشر مديناً له بـ ١٥٠ ألف دوكاتي حين توفي.

واجهة كنيسة سان لورنزو، وانتهاء المراحل المرهقة للغاية من استخراج الأحجار، ازداد التوتر بينه وبين بقية آل بويناروتي.

في نهاية شباط أو أوائل آذار من سنة ١٥٢١، اندلع نزاع مشحون. استدعى مايكل انجلو والده بغضب من سَتينانو، حانقاً جراء تذمره من أن ابنه طرده من المنزل. كالعادة، احتج مايكل انجلو بأنه هو الضحية «أبداً حتى اليوم، منذ يوم ولدتُ، لم يدرْ بخلدي أن أفعل أي شيء، كبيراً كان أم صغيراً، يتعارض مع مصلحتك، وكل الكدح والمتاعب التي تحملتها على نحو متواصل، تحملتها من أجلك». كيف تسنى للودوفيكو أن يقول: إن مايكل انجلو طرده؟

«ها هي القشة الأخيرة، قد أضيفت إلى قلقي بشأن الأشياء الأخرى، التي تحملتها من أجل خاطرك!» توسل والده «حباً بالرب، وليس من أجل خاطري» أن يأتي إلى فلورنسا من سَتينانو ويفصح عن الأمر. يبدو أن ذلك اللقاء لم يجرِ على نحو حسن. أضاف لودوفيكو ملاحظة تنم عن سخط في نهاية رسالة مايكل انجلو: أجبره مايكل انجلو على القدوم إلى فلورنسا، ثم - بعد المزيد من الجدل فرضاً - أخرجه وضربه عدة مرات. لم تكن تلك هي الحال التي يُعامل بها الآباء الفلورنسيون على يد أبنائهم.

في صيف سنة ١٥٢٣، وصل صراع جبار بين أفراد عائلة بويناروتي إلى قمته. ربما لأن لودوفيكو بويناروتي بلغ الثمانين من العمر تقريباً حينها، ومثلما لاحظ، كان يقترب من موته (في الحقيقة، عاش لثماني سنوات أخرى)، قرَّر مايكل انجلو تنظيم مسائل العائلة المالية. حكم شخصان من أقارب العائلة في هذه المسألة، واقترحا أنه مقابل التنازل عن الديون وضمان ميراث جيسموندو، شقيقه الأصغر، على مايكل انجلو أن يصبح المالك القانوني لفيلا العائلة في ستينانو، مع احتفاظ لودوفيكو بحق استخدام المنزل والعقار ما دام حياً. كان ترتيباً منصفاً على نحو معقول، لكن آل بويناروتي كرهوه. استنتج لودوفيكو أنه حُرِم من ملكيته ورُمِي به إلى الشارع لأنه غير منطقي إطلاقاً ومشاكس للغاية حينها. فهدَّد بمقاضاة مايكل انجلو، الذي ردَّ بحنق.

للمرة الأولى في مراسلاته، طيلة ٢٧ سنة، لم يبدأ رسالته بـ «أبي الأعز»، بل بـ «لودوفيكو» بجفاف. احتج بأن اتهامات أبيه قتلته «إذا كان وجودي سبب لإزعاجك، فإنك وجدتَ السبيل لعلاج ذلك... قل ما تشاء عني، لكن لا تكتب لي بعد الآن؛ لأنك تحُول بيني وبين العمل».

ختم رسـالته بتعليق يُنذِر بالسـوء «اهتم بنفسـك، واحترس ممَّـن عليك الاحتراس منهـم. فالإنسـان إنما يموت مرة واحدة، ولا يعود لكـي يصحِّح ما ارتكب من أخطاء. حتى في أمر كهذا، تأخرتَ حتى ساعة الموت. ليساعدك الرب».

بعد هذا الخصام، خرجت بقية العائلة من المنازل التي اشتراها مايكل انجلو على فيا غيبيلينـا. في بدايـة آب، أبلغ صهـر لودوفيكو، رفائيلو أوبالدينو، عـن مواجهتين له مع مايكل انجلو. عبَّر الفنان عن إستيائه لكونه وحيداً على هذه الشاكلة، لخَّص أوبالديني حالته بجملة واحدة «لا أعدُّ نفسي وكأن لدي والد أو إخوة أو أي أحد في العالم معي».

خيَّـم عـلى مايكل انجلو مزاج كئيب. ثمة رسـالة غريبة إلى صديـق جديد، جيوفاني باتيسـتا فاتوجي، وهو قس في كنيسة فلورنسـا، تذمَّر فيها من خياط أوصى به فاتوجي. «لا يدعني أجرب السترة الضيقة، التي كان بوسعه أن يعدلها لكي تناسبني» (في الواقع، كانت ضيقة عند الصدر). وضع مايكل انجلو تاريخاً للرسالة «في الساعة الحادية عشرة، كل سـاعة منها تبدو وكأنها سـنة». في أسـفل الرسـالة، كتب «النحـات المخلص في فيا موتسا قرب الزاوية» - ويضيف تخطيطاً لحجر الرحى (macina).

المـكان المقصـود - «زاوية حجر الرحى» - كان قريباً بالفعل. لكن لا بدَّ وأن مايكل انجلـو كان يشـير إلى تعبـير اصطلاحي: أن يكـون المرء في حجر الرحـى - يعني بحالة سـيئة. في تمـوز من سـنة ١٥٢٣، كتب مع أنـه كانت لديه مهمة عظيمـة لكي ينجزها - ليـس واضحاً فيما إذا قصد ضريح يوليـوس أو أضرحة آل مديجي - ارتاب بقدرته على إكمالها «أنا مسـن وصحتي سـيئة؛ لأنني إذا عملت ليوم واحد، يجب أن اسـتريح أربعة أيام متتابعة». كان في الثامنة والأربعين من العمر.

في الحقيقة، لم يكن وحيداً تماماً. أضاف فرداً جديداً لأسرته، شاب في السابعة عشرة، اسـمه انتونيو مِيني، الذي حلَّ محل بييترو أوربانو. ومع بداية سـنة ١٥٢٢، دخل حياته شاب آخر، في التاسعة عشرة، اسمه غيراردو بيريني، وكان أرقى اجتماعياً من مساعدي مايكل انجلو. كان بيريني، بحسب فاساري: «رجل فلورنسي مهذب»، وصديق عظيم لمايكل انجلو. لم يكن مساعداً ولا مغنياً قليل الحشمة مثل لويجي بولجي، بل شاباً مهذباً: شخص من النوع الذي سيتساقط له مايكل انجلو ثانية، وبشدة، في السنين اللاحقة.

في الحادي والثلاثين من كانون الثاني سنة ١٥٢٢، بعث بيريني رسالة حماسية، تحبس الأنفـاس، إلى مايـكل انجلو، توحي بأنهما قد عرفا بعض منذ أمد طويل. كان وسـيبقى

صفحة غير مصورة



رواق المكتبة اللورنزية، ١٥٢٦ تقريباً - ١٥٣٤.

الفصل السادس عشر

فنطازيا جديدة

«كل الفنانين مدينون بفضل مايكل انجلو العظيم والدائم؛ لأنهم رأوه وقد كسر الأغلال وقطع السلاسل التي قيَّدتهم مسبقاً إلى الإتيان بأشكال تقليدية».

جورجيو فاساري، ١٥٦٨.

كان عهد إدريان السادس قصيراً - على نحو مبارك، على قدر تعلق الأمر بكثير من الرومان. وصل إلى روما في أواخر آب سنة ١٥٢٢ فقط، وتوفي بعد مدة مرض وجيزة في الرابع عشر من أيلول سنة ١٥٢٣. مثلما جرت العادة مع ميتات المشاهير في إيطاليا في ذلك الوقت، أُثيرت شكوك حول السم. لم يكن البابا الألماني ذا شعبية في الأوساط الأدبية والفنية. قيل: إنه وصف نحت «اللاوكون» على أنه من «أصنام القدماء» وعمَّت مخاوف من أنه قد يحرق منحوتات المدينة الكلاسيكية العظيمة لغرض الحصول على الكلس اللازم لبناء كنيسة القديس بطرس.

بحسب فاساري، نوى البابا أن يزيل جداريات مايكل انجلو عن سقف كنيسة السيستين، داعياً إياها «حمام عراة عمومي». إن صحَّ هذا، فلن يكون بأي حال من الأحوال آخر من قارن عمل مايكل انجلو بحمام عمومي (stufa) - وهو مكان عام للعري، وأيضاً للمواعيد الغرامية واللقاءات العرضية.

عُقِد اجتماع الكرادلة الأول من أجل اختيار خليفة للبابا في الأول من تشرين الأول. مثلها مثل الانتخابات البابوية السابقة، انقسم الكرادلة بشدة ليس بين مناصري الملوك

الأوربيين الأقوياء مثلما هي حال اجتماع الكرادلة المألوف فحسب، بل بين مؤيدي آل مديجي ومعارضيهم. بدأ التصويت في السادس من تشرين الأول، واستمر أكثر من المعتاد. أعطى المراهنون الرومان نسبة ٦ مقابل واحد لبابا يُنتخب في تشرين، لكن أولئك الذين راهنوا على نسبة ثماني إلى عشر بأن اجتماع الكرادلة لن ينتهي حتى في تشرين الثاني خسروا على نحو سيئ.

فُتِحت ثغرة في الطريق المسدود أخيراً في الأسبوع الثالث من الشهر، حين سمَّت الكتلة الفرنسية الكاردينال أورسيني مرشحاً عنها. كاردينال كولونا، الذي حاز على أربعة أصوات، كره الكاردينال جوليو دي مديجي كرهاً شديداً، إلا أنه كره آل أورسيني أكثر؛ لأنهم أعداء عائلته التقليديين. بعد ذلك، تقدم مديجي بسرعة وأصبح بابا في الثامن عشر من تشرين الثاني. اتَّخذ اسم كليمنت السابع. يعد انتخابه خلافة مباشرة تقريباً لابن عمه ليو، مع مدة فاصلة قصيرة فحسب بين بابوين من آل مديجي.

كليمنت بابا شاب آخر، بعمر الخامسة والأربعين فقط، ويعدّ الرجل الأكثر جمالاً الذي جلس على عرش القديس بطرس (ليست منافسة شاقة لكي يفوز بها). على أي حال، أصبح بابا وخزينته فارغة تقريباً، والكنيسة في طريقها إلى الانقسام، والوضع السياسي الذي واجهه أسلافه - أي كون إيطاليا ميدان معركة للصراع بين القوى الأوربية الكبرى المتنافسة - مخيف أكثر من أي وقت مضى. بعد أسبوعين، عبَّر مايكل انجلو عن ارتياحه العلني للنتيجة، حين كتب إلى قاطع أحجار، أشرفَ على المقالع في كارارا، «لا بدَّ وأنك سمعت بأن مديجي أصبح بابا، وأظن أن هذا سيسر الجميع. أتوقع أنه بالنسبة إلى الفن، ستُنفَّذ كثير من الأشياء هنا لهذا السبب. وعليه، اعملْ بجدٍ وبإخلاص، لكي تحظى بالشرف».

كان مايكل انجلو محقاً. رفع انتخاب بابا ثانٍ من آل مديجي الحجز عن تمويل كنيسة المدفن في سان لورنزو. تم تعليق العمل جزئياً - على الرغم من استمرار استخراج الأحجار - لكن ما إن أصبح كليمنت بابا، بدأ بتوجيه المشروع من روما بشيء من الإلحاح. بدأ العمل على داخل الكنيسة في أوائل سنة ١٥٢٤. في نيسان، أدرج مايكل انجلو ثلاثة وعشرين بناءً SCARPELINNI في موقع العمل. تذبذبت الأرقام، فانخفضت في أشهر الشتاء، لكن حتى مع هذا الحال، كان هذا نحتًا على مستوى صناعي خفيف.

للمرة الأولى، ترأس مايكل انجلو فريقاً ضخماً من قاطعي الأحجار، بعض منهم نحاتون قبل كل شيء، وكثير منهم أصدقاء قدامى وجيران. عدَّ وليم ولاس من بين النحاتين في كنيسة سان لورنزو الذين تسنى له أن يعرف مواقع بيوتهم، ٩٤ بالمئة من



الشكل ١ : سباستيانو ديل بيومبو، 'البابا كليمنت السابع من دون لحية' قبل سنة ١٥٢٧.

فيَسوله أو سَتينانو - الأغلبية من الثانية - وكثير منهم من بضع عوائل: خمسة من آل فيروجي من فيَسوله، سبعة من آل جيولي، ثمانية من آل فانجيلي، خمسة من آل لوكيسينو. أحد البنائين الذين عملوا في كنيسة سان لورنزو، اسمه برناردو باسو، ابن بييرو باسو، الأجير والعامل الزراعي في مزرعة آل بويناروتي الموروثة في سَتينانو، وربما كانت أمه مرضعة مايكل انجلو. من الواضح أنه استعاد حظوته بعد إبعاده عن ورشة روما.

في سَتينانو، أصبح مايكل انجلو حينها سيداً إقطاعياً. في هذه المرحلة، امتلك عقاراً في المنطقة قيمته ٣٣١٣ فلوريناً - أغلى من أرض آل مديجي في منطقة بوجو آكايانو في سنة ١٥١٠ (واشترى أرضاً بالمساحة نفسها ثانية في مكان آخر).

زد على ذلك، ثمة تداخل بين دور مايكل انجلو بصفته معمارياً ومالك أرض في الريف. أعطى حبوباً (وباعها) إلى مساعديه وأجّر بيوتاً لهم. وهكذا اتّسم موقع مايكل انجلو بالتناقض كما هي الحال دائماً. كان سيداً إقطاعياً، على قرابة مثلما اعتقدَ آنئذ من الكونت كانوسا، في حين أصبح مسؤولاً عن مشاريع بناء ضخمة في الوقت نفسه، ويعمل بيديه مستخدماً المطرقة الخشبية والإزميل.

غالباً ما عُرِف البناءون والمساعدون بألقاب مثل: الراهب، والعراب، والأيسر، والدجاجة، والمسيح الدجال، والشيهم. يبدون وكأنهم مجموعة ساخرة مرحة، من المحتمل أن يجدها المرء في أي موقع عمل. ما لم يُقدِم عليه مايكل انجلو، ويبدو أنه قد عارض حدوثه، هو عدم استقدام أي شخص يتمتع بمكانته نفسها: أستاذ نحت آخر. كتب اندريا سانسوفينو، منافسه القديم أيام تكليف «ديفيد»، رسالة ودية للغاية في بداية آذار، عارضاً خدماته بوصفه «أخاً في غاية الإخلاص». تحدث مع البابا في أعياد الميلاد، وقال كليمنت: إنه سيكون سعيداً إذا ساعد سانسوفينو في كنيسة سان لورنزو، لو أحب مايكل انجلو الفكرة - لكن يبدو أنه لم يحبها. كتب سانسوفينو ثانية، لكن المقترح لم يفضِ إلى نتيجة.

كان مايكل انجلو يعمل مع جيش صغير من المتعاونين، على خلاف ما فعل رفائيل - الذي نظّم خبرة مجموعة من المواهب الفردية الرائعة - لكي يجد سبلاً لضمان تنفيذ طاقم العمل لأفكاره بدقة تقريباً كما لو أنه هو مَن كان يمسك بعدة العمل بنفسه. في بداية سنة ١٥٢٤، أنجز مايكل انجلو أنموذجاً خشبياً بالحجم الكامل للإطار المعماري لأحد الأضرحة الدوقية من أجل توفير دليل مفصّل لقاطعي الرخام الذي سيحفرونه. وصنع قوالبَ من الصفيح، وقطع بروفيلات القوالب من الورق لكي يضمن أن scarpellini (البنائين) اتبعوا تصاميمه بحذافيرها.

بوسع المرء أن يرى هوس مايكل انجلو في سجلاته الضخمة لتلك المرحلة التي دوَّن فيها كل مسمار وقطعة خشب وكيلو جص، مع كلفته - حتى أُعيد تفويض الوظيفة أخيراً إلى أحد ما ملائم أكثر - وكل عامل، وأي عمل أنجزوا، ومقدار ما قبضوا لقاءه (أدرجَ ١٠٤ اسمًا بحلول حزيران سنة ١٥٢٥).

في سنة ١٥٢٤، انتقل مايكل انجلو إلى منزل جديد، استأجره وكلاء كليمنت من أجله. كان في فيا ديل آريَنتو، خلف كنيسة سان لورنزو تماماً. عملياً، كان يعيش في موقع العمل، مع رفقة قليلة، من ضمنها انتونيو ميني (بديل بييترو أورباني) ونيكولو دا بيشا - فرد آخر من الأسرة، له دور غير واضح: «يعيش معي بوصفه جزءاً من أسرتي» - ومدبرة منزل، اسمها مونا آنيولا.

بوسعنا أن نتخيَّل تحركاته في يوم أنموذجي من شهر تموز، بالاستعانة برسالة بعث بها إلى البناء الأستاذ القدير، مَيو ديللي كورتي - بنّاء آخر من ستينانو. كتب إليه تقريباً في منتصف الشهر، ليحدِّد موعداً في اليوم اللاحق لكي يتفحص شحنة من الرخام، كُدِّست أمام الكنيسة. طلب من مَيو أن يلتقيه في ساحة سان لورنزو مبكراً لكي يتفحصا قطعتين من الرخام إذا كان فيهما أي عيوب «قبل أن تزعجنا الشمس، لكي نتمكن من نقلهما إلى الداخل، وبوسعك المغادرة».

ما كان لمايكل انجلو نفسه أن يغادر، بل دخل لكي يلقي نظرة على العمل الذي يجري تنفيذه داخل الساكريستي[1] - ثم واصل، ربما عائداً إلى ورشته في فيا موتسا، لكي يرسم ويحفر ويعد نماذج من الشمع والطين حتى وقت متأخر من الليل. اعتاد دائماً أن ينام قليلاً ويعمل كثيراً.

كالعادة، كان لدى مايكل انجلو كم هائل من العمل. أمضى سبعة أشهر في إنجاز نماذج بالحجم الطبيعي لمنحوتات أضرحة آل مديجي. كان الغرض منها التأكد من وقفات الشخوص وعلاقتها الواحد بالآخر وبالعمارة.

ابتكر مايكل انجلو تصميماً معقداً يشبه ذلك الذي أعدَّه من أجل ضريح يوليوس. أراد

---

(١) في عقد السبعينات من القرن العشرين، تم اكتشاف سلسلة من رسمات العمل على جدران مذبح كنيسة الساكريستي الجديدة في سان لورنزو، من بينها رسمتان بالحجم الكامل لنافذتين للمكتبة اللورنزية، من الواضح أنها وُضِعت من أجل الحرفيين الذين سينفذون نماذج القوالب الخشبية. تُظهره التخطيطات المعمارية السبعة والتسعين، بكلمات كارولين إيلام وهو «يسعى بهوس» وراء بروفايل متقن لأشياء مثل الدرابزين وأغطية الأضرحة والأفاريز. ثمة أكثر من مائة من الصور المجازية، كثير منها في ديماس (سرداب في كنيسة - المترجم)، لم تُنسب إلى مايكل انجلو.

له أن يضم ليس فقط الشخوص التي نراها اليوم فحسب، بل آلهة الأنهار وهي متكئة على الأرضية في أسفل ضريحي آل مديجي الشابين: لورنزو الثاني، دوق أوربينو لمدة وجيزة، وجوليانو، دوق نيمورز. أراد للشخوص الأخرى أن تمثل السماء والأرض، والرسالة فرضاً هي أن العالم بمجمله قد حزن على الأميرين - ومعهم الهواء والماء وحتى الزمن نفسه.

من كل هذا التصور المفصَّل، نُحِتت بالفعل الأقسام الرئيسة فحسب من ضريحي الشابين من آل مديجي - وتضمنت تماثيلهما، إضافة إلى تواريخ اليوم، مع أن هذا كان كافياً لضمان اهتمام خالد بهؤلاء الأفراد الذين بخلافه لا قيمة تاريخية لهم. لم يبدأ مايكل انجلو برسم الأنهر الأربعة بعد، مع أن نموذجاً طينياً لواحد منها قد نجا. إضافة إلى ذلك، أُنجِزت ثلاثة تماثيل للضريح الثالث، الخاص بلورنزو الأكبر وشقيقه جوليانو، ولكن من دون إطار معماري. أوقف تقدم الزمن الذي لا يقاوم المشروع قبل نهايته بوقت طويل، جالباً معه المزيد من الميتات والأحداث الفتاكة.

نظراً لطبيعة شخصيته، كان هناك توترات بالطبع بين مايكل انجلو ومرؤوسيه. في تذمر طويل كُتِب في السادس والعشرين من كانون الثاني سنة ١٥٢٤، تماماً عندما بلغ العمل في الكنيسة أعلى وتيرة، وصف مايكل انجلو مشاكله مع تابعيه:

«مما يميِّز الجاحد التعيس، أنه إذا ساعدته في وقت حاجته، يقول بوسعك الإتيان بذلك بيسر، مهما أعطيته. إذا ما وظّفته لكي تلطف به، يقول دائماً: إنك ملزم بذلك، وإنك أعطيته ذلك العمل؛ لأنك لم تعرف كيف تنفِّذه بنفسك».

التابع الجاحد ثم:

ينتظر حتى يصادف وأن يرتكب من أعانه خطأً في العلن، فيستغل هذه الفرصة للحديث عنه بشكل سيئ، ويُصدَّق. هذا ما حدث دائماً معي. لأنه ليس هناك أحد تعامل معي، أعني العمال، لم أفعل ما بوسعي من أجله بصدق. مع هذا لأنهم يقولون: إنهم يجدونني بطريقة ما غريباً ومهووساً، هذا لا يؤذي أحداً غيري، يتجرأون على التحدث عني بسوء ويسيئون معاملتي.

انتاب كليمنت القلق من تصميم مايكل انجلو على التحكم الدقيق بكل التفاصيل. بالتزامن مع تفكك المسيحية، ومرور البابوية بأزمة، والمشهد السياسي الإيطالي المضطرب بعنف، كرَّس كليمنت على نحو غير متوقع كماً من الوقت لكي يقلق على فنانه المفضل. أمر أحد أصدقاء الفنان، القس فاتوجي «توسل أن يطلب مايكل انجلو عوناً، لسببين: الأول؛



الشكل ٢ : ضريح جوليانو دي مديجي، دوق نيمورز، ١٥٢٤ - ١٥٣٤

لأنه يتعذر على شخص واحد القيام بكل شيء، والثاني، نحن أنفسنا لن نعيش إلا وقتاً قليلاً».

إلا أن قبضة مايكل انجلو المحكمة على التفاصيل أتت بنتائج ناجحة على نحو مظفر: بوسع المرء أن يراها بوضوح النحت ودقته وروعته الهائلة في كل من الكنيسة والمكتبة. وحده العبقري المهووس بالتحكم مَن يسعه أن يحقق نتائج كهذه.

الأضرحة كلٌ نحتي حقاً، الأجزاء المعمارية والشخوص المنحوتة كلاهما. حلّق خيال مايكل انجلو المعماري. حصل تحوُّل بين مرحلتي تشييد الساكريستي الجديدة (أو كنيسة آل مديجي). حين بدأ بالمشروع في ١٥٢٠ / ١٥٢١، كان تابعاً لأسلوب برونيليسكي، وجوليانو دا سانغالو الفلورنسي، وحين بدأ العمل بخطى محمومة في أوائل سنة ١٥٢٤، أصبح ثورياً.

الأشكال المعمارية التي ابتكرها مايكل انجلو في المرحلة الثانية من التصميم - الأضرحة والعناصر المحيطة بها، التي نُحِتت من الرخام، وليس من بييترا سيرينا (الحجر الرملي - المترجم) - كانت ثورية للغاية، حتى إن فاساري كان لا يزال لا يعرف تماماً ماهيتها، حين كتب عنها بعد ربع قرن. من جهة، وجدها جذابة على نحو مغرٍ، ومن جهة أخرى، قليلة الاحترام على نحو مزعج لقواعد العمارة الكلاسيكية الجليلة. مدح تصاميم مايكل انجلو، في حين اتهم مَن قلَّدوها بـ «زخرفة فنطازية تنطوي على الغرائبي أكثر من قاعدة أو منطق».

حـدَّدت كارولين إيلام، مؤرخة العمارة، الفتح المعماري: حدث في النوافذ في الطابق الثالث داخل الساكريستي. كانت الجزء الأخير الذي وُضع في مكانه من إطار معماري من الحجر الرملي؛ لأنها كانت في الأعلى. من بين زائري الكنيسة في عصرنا هذا - جزء يسير من عشرات الملايين المتدفقين إلى كنيسة السيستين - ربما قليل منهم ينظرون إلى الأعلى لرؤية تلك الفتحات. إلا أن تلك النوافذ تحتوي، على شكل جنيني، ليس إمكانية أسلوب مستقبلي واحد فحسب، بل اثنان. في كسرهما المتعمد الظريف للقواعد الكلاسيكية يكمن جوهر طراز عمارة المانرزم (Mannerism - الطرائقية أو الأسلوبية - أسلوب الفن الإيطالي في القرن السادس عشر الذي سبق الباروك وتميز بتشوهات في التدرج والمنظور واستخدام ألوان لامعة وصارخة غالباً. يرتبط على الأخص بعمل بارميغيانينو وبونتورمو وفاساري ومايكل انجلو المتأخر، قاموس أكسفورد - المترجم). بعد ذلك، أفضيا إلى طراز الباروك بعد قرن. مثّلت عمارة مايكل انجلو اللاحقة نقطة افتراق لـ «بوروميني»، المعماري الأكثر موهبة وجرأة في منتصف القرن السابع عشر، الذي أثّر أسلوبه في أجيال لاحقة من المعماريين في شمال إيطاليا والنمسا وجنوب ألمانيا.

الأمر الأكثر ثورية في تلك النوافذ هو أن أضلاعها ليست مربعة، بل تلاقيها عند زاوية منحرفة. بكلمة أخرى، النوافذ ديناميكية: تتوتر لكي تربط جزء الكنيسة السفلى مع أغوار القبة، أي الأجزاء التي تتقلص منها وهي تقترب من المركز. يبدو مجمل الجزء العلوي، وكأنه يتمدَّد ويتقلص مثل عضلة.

*

بعد أن أصبح كليمنت بابا، لم يعد إلى فلورنسا أبداً، لكن ظل اهتمامه شديداً بمشاريع كنيسة سان لورنزو. على الأغلب، نقل تعليقاته أو تعليماته إما القس فاتوجي أو ياكوبو سالفياتي، المتزوج من إحدى بنات لورنزو الرائع. إضافة إلى كليمنت، كان هو الرجل الوحيد المتبقي من فرع العائلة الرئيس. من المقبول أن يتواصل كاردينال مع فنان بشكل مباشر، ولكن ليس البابا، الحاكم الروحي للعالم. إلا أن الفنان والحبر الأعظم كسرا أحياناً هذا التقليد.

في بداية سنة ١٥٢٥، قام كليمنت بخطوة استثنائية، إذ كتب رسالة مباشرة إلى مايكل انجلو نفسه. جاءت بوصفها هامشاً لرسالة كتبها نيابة عنه سكرتيره (الذي أضاف تأكيداً فزِعاً أن قداسته قد كتب هذه الفقرة شخصياً):

أنت تعلم أن البابوات لا يعمِّرون طويلاً، ولا يسعنا أن نرغب بأكثر من رؤية أو على الأقل معرفة أن كنيسة عائلتنا وأضرحتنا والمكتبة أيضاً قد اكتملت. لذا، نوصيك بهما: في هذه الأثناء، سنحمل أنفسنا على الصبر اللائق (مثلما قلت مرة)، داعين الرب أن يهبك الشجاعة لتنفيذ كل شيء. لا تظن أنك ستفتقر إما للعمل أو للمكافأة طالما حيينا.

وقَّع الرسالة بحرف J الكبير، الأول من Julius، أو Giulio (جوليوس أو جوليو على التوالي)، وكتبها بصيغة «tu» الحميمية (tu بالإيطالية في الأصل وتعني أنت في سياق غير رسمي - المترجم). «كما قلت مرة» تلميح أعظم لتاريخ مشترك قائم بين الرجلين تحت كل طيات البروتوكول، ثم أعقبها بتأنيب طفيف بأن البابا تذكر وتأثر بأن عليه أن يصبر. الشعور الآخر الذي نما بحدة هو إحساس كليمنت أن الزمن، العزيز للغاية على قلبه، الذي لديه لإكمال تلك الأعمال، قصير.

بحسب رأي المراقبين الخبراء الذين شاهدوا كليمنت عن كثب، لم تتلاءم شخصيته مع السلطة العليا. الدبلوماسي الفلورنسي وصديق ميكيافيلي، فرانجيسكو فيتوري، لاحظ أن كليمنت «مرَّ بمشقة هائلة لكي يتحول من كاردينال عظيم ومحترم، إلى بابا صغير وقليل التقدير». الطبيب والمثقف باولو جيوفو اعتقد أن البابا تمتع بـ «موهبة آل مديجي في المعرفة

والـرأي الفريـد في كل شيء تقريباً، ومنها الفنون الجميلة». إلا أنه عـدَّ ذلك التمييز الدقيق رذيلـة تقريبـاً، أدت بـه إلى تمضيـة وقتـه «باحثـاً في أسرار الحرفيـين وأعمالهم بفطنة فاسـدة تقريبـاً»[1]. بحسـب رأي جيوفو، كليمنت «لم يُخدع في الأمـور الصغيرة، في حين، خُدِعَ إلى أقصى حد في أمور عظيمة تمس حياة كل شخص على نحو متوقع».

فرانجيسكو غوجيارديني الذي خدم كليمنت مستشاراً ثم قائداً للجيش البابوي، وجده متردداً ميؤوساً منه. اعتقد غوجيارديني أن «أي عقبة ضئيلة كانت كافية لجعله يتراجع نحو ذلـك الارتبـاك حيث يذوي، قبل أن يتخذ قراراً؛ لأنه دائماً مـا بدا له، ما أن يقرر، فإن تلك المشورة التي لم يأخذ بها هي الأفضل».

ربـما وجد كليمنت مشـقة في التوصل إلى قرار؛ لأنه وجد نفسـه أمـام أوضاع ليس فيها خيارات جيدة. في الحقيقة، نفَّذ خيارات اسـتراتيجية جريئة من وقت لآخر، لكن المحصلة آلت مآلاً كارثياً.

منـذ الغـزو الفرنـسي سـنة ١٤٩٤، تمثَّلـت المشـكلة الجوهريـة للسياسـيين الإيطاليين بسـيطرة جيـوش القـوى الأوربيـة المتنافسـة، فرنسـا وإسـبانيا وإلى حـد مـا الإمبراطورية الرومانية المقدسـة، على شـبه جزيرتهم. حافـظ يوليوس الثاني، جراء الحظ بشـكل جزئي، عـلى الاسـتقلال البابوي عبر تقلبـات مفاجئة من تحالف مع فرنسـا إلى ميثاق مع إسـبانيا. ليو بدوره تمكن من النجاة باتباع سياسـة مشـابهة. إلا أن اللعبة أصبحت أكثر صعوبة على اللاعبين لكي يستمروا بها.

تمخض أحد العوائق عن رمية نرد سـلالية من جيل سـابق. رتَّب ماكسـيميليان الأول، الإمبراطـور الروماني المقدس (١٤٥٩ - ١٥١٩)، زواج ابنه فيليب من ابنة ملكة قشـتالة. المحصلة هي أن حفيده تشارلز أصبح ملك إسبانيا الأول، وبعد وفاة ماكسيميليان، أصبح الإمبراطـور الروماني المقدس، الذي يحكم فلاندرز وهولاندا والنمسـا وبشـكل غير فعّال ألمانيا. فجأة، برز تهديد متأتٍ من وجود قوة أوربية عظمى واحدة فقط.

في الرابع والعشرين من شـباط سـنة ١٥٢٥، حقَّقت جيوش الإمبراطور نصراً سـاحقاً

(١) ولم تكن خبرة كليمنت الواسعة النطاق مقتصرة على الفنون التشكيلية؛ وصف جيليني كيف أنه عزف البوق في فرقة موسيقا الآلات الهوائية أمام كليمنت في الأول من آب سنة ١٥٢٤. تمرنوا لثمانية أيام، وأثنى عليهم البابا، الذي قال إنه لم يسمع موسيقا عُزفت «بعذوبة بالغة على يد فرقة جيدة كهذه» - تعليقٌ، ومؤرخ الموسيقا رتشارد شير أيضاً علّق عليه «أن يحب المرء الموسيقا شيء، لكن أن يلاحظ تأثير الفرقة فهذا أمر آخر، إنه ذلك الأمر الذي يقوم به نقاد الموسيقا».

على الفرنسيين في بافيا، إلى الجنوب من ميلان. عانى الفرنسيون من خسائر بشرية هائلة، وتم أسر فرانسوا الأول، الملك الفرنسي، واقتيد إلى مدريد.

في هذه المرحلة، تشابهت مشاعر كثير من الإيطاليين مع تلك التي شعر بها هنري كسينجر حيال الحرب الإيرانية العراقية: مخجل ألا يخسر كلاهما[1]. قبل أن يندلع هذا النزاع الكبير ببضعة أشهر، كتب كليمنت إلى فرانجيسكو سفورتسا، دوق ميلان المخلوع، متسائلاً عن أرض مَن تلك التي يتقاتل عليها الفرنسيون والإمبراطور. تشكّى من شدة واستطالة الحروب التي تدمر المسيحية، وأعذرَ نفسه لعجزه عن تصحيحها، مثلما يحدث أحياناً «مع أولئك الذين يجدون أنفسهم في همٍ وخطرٍ عظيمين» - يعني نفسه.

تم انتخاب كليمنت بدعم من تشارلز، الإمبراطور الشاب، لكنه بعد هذا، قرر أن يغيِّر طريقه - تماماً مثل يوليوس من قبله - ويؤسس تحالفاً مناهضاً للإمبراطورية، ضمَّ البندقية والدولة البابوية وفرنسا، حالما أُطلق سراح فرانسوا الأول. هذه هي عصبة كونياك (على اسم مدينة Cognac في جنوب غرب فرنسا - المترجم)، التي شُكِّلت في أيار سنة ١٥٢٦ أدى هذا القرار إلى عواقب كارثية لكليمنت وكنيسته.

تشكل معظم الجيش من قوات دولة البندقية الذي قاده فرانجيسكو ماريا ديلا روفيري؛ لأن البابا لم يكن لديه ما يكفي من المال لكي يدفع لجيش ضخم. مثله مثل سلفه، دعم دوق أوربينو، فيديريغو دا مونتيفلترو، روفيري دخله عبر القتال بصفته آمرَ مرتزقة (condotiere). في سنة ١٥٢٣، قبل أن يصبح كليمنت بابا، كان قائداً لجيش دولة البندقية، ثم قائداً عاماً في السنة اللاحقة.

في أيلول سنة ١٥٢٦، اقترح فرانجيسكو غوجيارديني، الذي أصبح القائد العام لجيش البابا، أن يصبح أعلى رتبة من ديلا روفيري، فكان رد فعل الدوق أن لكمه حتى أسقطه على الأرض، ثم أمره أن يغرب عنه قبل أن يحل به ما هو أسوأ. سخر غوجيارديني قائلاً بأنه كان يحمل إسطرلاباً معه - عادة ما يستخدمه علماء الفلك والمنجمون من أجل تحديد مواقع النجوم والكواكب - لكي يكشف كم هو سيئ مزاج فرانجيسكو ماريا كل يوم. طبع الدوق القاسي والغضوب كان نذير شؤم سواء بالنسبة إلى البابا أو إلى مايكل انجلو.

*

(١) لخَّص سكرتير في قوات دوق أوربينو وجهة النظر هذه. كتب أن إيطاليا ابتليت بثلاثة أنواع من البرابرة حينها: هم الفرنسيون والإسبانيون والألمانيون. خمَّن أنهم سيهدأون في آخر المطاف، ولكن إيطاليا كان لها أن تتحول إلى أرض يباب في غضون ذلك.

على الرغم من تقدير البابا لأفكار مايكل انجلو، مرَّت علاقتهما بتوترات. دارت أحد مراحل الصراع حول تمثال «هرقل»، خُطِّط له منذ أمد بعيد لينفَّذ بعد «ديفيد». أفضى هذا التكليف إلى صراع محبط مع نحات شاب: باجيو بانديليني (١٤٩٣ - ١٥٦٠). أراد بانديليني أن يتحدى مايكل انجلو ويتفوق عليه، لكنه أراد أيضاً أن يكون مايكل انجلو.

كشف فن بانديليني حتى هذه المرحلة عن مضاهاة واعية وغير واعية مع الرجل العظيم. تماماً منذ البداية، تبلورت لديه رغبة في إنجاز نحت هائل. بحسب فاساري، نحت بانديليني حين كان صبياً نصباً ثلجياً ارتفاعه ١٥ قدماً لـ «مافوريو» إله الأنهار الكلاسيكي في ساحة فلورنسية.

في سنة ١٥٢١، اقترح بانديليني نصباً لمدفن بنسب ضخمة غير عملية، أضخم من مخططات مايكل انجلو الخاصة بضريح يوليوس الثاني. أُريد لهذا العمل أن يكون ضريحاً لهنري الثامن، ملك إنكلترا، وهي حماقة يشوبها جنون العظمة، قوامها ١٤٢ تمثالاً برونزياً ونحتاً بارزاً ونصباً فروسياً للملك، كلَّفه به جيوفاني كالفاكانتي، وهو فلورنسي يتاجر مع لندن.

لكن بانديليني كانت أمامه عقبة كبيرة واحدة: موهبته المتواضعة. لهذا السبب، لم يعدّه مايكل انجلو مصدر تهديد في البداية. بيد أن باجيو بانديليني تمتع بميزتين افتقر إليهما مايكل انجلو. كان من الموالين الأشداء لآل مديجي، مثل أبيه من قبله. إضافة إلى كونه ماهراً في تزلف الصنيع في بلاط البابا. لقَّبه سباستيانو بـ «باجينو» أي «القُبلة الصغيرة».

في سنة ١٥٢٥، وصلت قطعة رخام ضخمة إلى فلورنسا. بلغ ارتفاعها تسعة براكيا ونصف (أي أكثر من ١٨ قدماً)، مثل قطعة «ديفيد»، غير أنها على خلاف قطعة «ديفيد»، كانت عريضة أيضاً بما يكفي لنحت مجموعتي شخوص. بدأ مايكل انجلو يحلم بالتحفة الفنية التي يمكنه أن ينحتها من هذه القطعة الجميلة من الحجر، حالما رآها على وجه الجرف الصخري في كارارا بلا ريب. ذهب بانديليني أيضاً إلى المقلع لكي يتمعَّن بها.

حتى بمقاييس النقل من كارارا، وصلت قطعة الرخام الضخمة هذه ببطء إلى فلورنسا. حصل آخر تأخير حين نُقِلت من بارجة إلى عربة تجرها الثيران في مدينة سِنيا لتقطع آخر مرحلة من رحلتها إلى فلورنسا، وحينها سقطت في نهر آرنو وغطست في الرمل. أُنيطت مهمة إنقاذها بصديق مايكل انجلو القديم: بييترو روسيلي. حين وصلت إلى فلورنسا في تموز سنة ١٥٢٥، دُحرِجت على أوتاد أسطوانية إلى مقر أشغال كنيسة فلورنسا - حيث استلْقت قطعة رخام «ديفيد» هناك لأمد طويل. بانديليني الذي طالما



الشكل ٣ : «هرقل وآنتايوس ودراسات أخرى»إضافة إلى «تخطيطات متفرقة».

تشـهّى الفرصة لكي ينافس تحـف مايكل انجلو المبكرة، شرع بتنفيـذ نماذج من «هرقل» وهو يهزم العملاق كاكوس الذي يتنفس اللهب.

في ذلك الوقت تقريباً، تلهّى مايكل انجلو بفكرة مختلفة تماماً. على صفحة من الصفحات المخصَّصة لممارسة صنّاعه وأتباعه الرسم، خطّط مجموعة من شخوص هرقل وهي تتصارع مع آنتايوس، وقد انحنت سـاقا البطل تحت الإجهاد، وهو يمسـك بجسـد نـده العاري[1] في احتضـان لصيـق مميت، وشرس. مثّـل هذا جوهر مواضيـع لمايكل انجلـو، وإضافة إلى صفحـة، غطّتها أيضاً تمارين منظور، وطيور بوم، ورؤوس كاريكاتيرية - ربما رسـم بعضاً منها مساعد مايكل انجلو، انتونيو ميني أو نيكولو دا بيشا.

(١) مثله مثل خيار بانديليني لـ كاكوس، كان آنتايوس عملاقاً، ذبحه بطل، في هذه الحالة، رفعه البطل عالياً ثم سحقه حتى الموت.

هذه هي المرحلة التي يبدو أن مايكل انجلو قد أمضى فيها قسطاً كبيراً من الوقت - ربما في المساء في ورشة فيا موتسا - مع شباب مختلفين، وهو يحاول أن يوجههم في الرسم. صفحة أخرى لما يبدو وكأنه عليها تمارين للتمرن على الرسم، عيون ولفائف شعر - كُتِب عليها في أسفل اليمين اسم صديق آخر للفنان: آندريا كواراتيسي (١٥١٢ - ١٥٨٤). أو بالأحرى، كُتِب بشكل جزئي عدة مرات: «آندريا كوار» و «آندرا كوار» و «آندريا كو»، إضافة إلى واحد من تلك الأوامر التي يصدرها مايكل انجلو «آندريا، كن صبوراً» (Andrea abbi patientia)؛ وبخط آخر، «يمنحني هذا مواساة عظيمة». الانطباع هو أن هناك شخصين يثرثران على ورقة، أحدهما أكبر عمراً بكثير من الآخر. ربما كان آندريا في أوائل عقده الثاني من العمر، حين أُنجزت تلك الرسمات في منتصف العقد الثاني من القرن السادس عشر (مما يفسر عدم كفاءة تلميذ المدرسة في بعض منها). كان شاباً من عائلة صيارفة نبيلة من سانتا كروجي، من حي بويناروتي نفسه.

ظل آندريا على وفاق ودي مع مايكل انجلو طيلة نصف عقد: في سنة ١٥٣٢، كتب رسائل لطيفة، إن لم تكن مطولة، إلى مايكل انجلو من مدينة بيسا (طلب في الثانية منها نصيحة مايكل انجلو بشأن منزل نوى آندريا أن يشتريه). ربما قبل هذا، جامل مايكل انجلو كواراتيسي على نحو غير معتاد: رسم له بورتريهاً. بحسب فاساري، مايكل انجلو «كَرِه رسم أي شخص حي، ما لم يكن جميلاً جمالاً استثنائياً». بورتريهاته نادرة بالتأكيد. لا يمكن القول إن آندريا يبدو، للعين المعاصرة، بهي الطلعة على نحو غير مألوف، لكن الرسمة تنتمي لطبيعانية فلامنكية رقيقة تقريباً. يبدو الضيق على الموديل والحذر. يصعب معرفة عمره بدقة، لكن ربما كان في أواخر عقده الثاني. تُبيِّن هذه الرسمة أنه إذا ندر أن يرسم مايكل انجلو بورتريهات، فليس مرد هذا إلى عجزه؛ بل لأنه لم يرد.

على الصفحة التي فيها تخطيطات لطيور البوم، وشخوص هرقل، وآنتايوس، ثمة قصيدة أيضاً: أغنية (canzone بالإيطالية في الأصل - المترجم). لا تبدو هذه تمريناً بحسب طريقة بترارك، بل تأمل مرير بالشيخوخة والوقت المبدَّد:

يا للخسارة، يا للخسارة؛ لأنها خانتني

أيامي العابرة والمرآة

التي تقول الحقيقة لكل مَن يمعن النظر فيها!

هذا ما يحدث حين يتأخر المرء طويلاً عند النهاية،



الشكل ٤ : «بورتريه آندريا كوارتيسي»، ١٥٢٨ - ١٥٣١

مثلما فعلتُ، حين هرب الزمن مني:
يجد نفسه يوما ما، مثلي، مسناً.

في هذه القصيدة، يخشى أنه ملعون «ليس بوسعي أن أتوب، ولا أن أُعِد نفسي، / ولا أطلب الهداية، والموت قريب مني للغاية». للمرة الأولى، يحصل مجاز غريب، يتكرر في عمل مايكل انجلو: يطرح جلده، مثل أفعى، أو شهيد مسلوخ «بما أن الزمن يتغير ويسلخ جلدي، / الموت وروحي ما زالا يحتربان، / أحدهما ضد الآخر، على حالتي الأخيرة».

ثمة مَسحة حزن متشائم في الأضرحة التي كان يعمل عليها. شعور كهذا طبيعي بالنسبة إلى نُصب المدافن، لكنه كان بارزاً في أضرحة آل مديچي أكثر من مشروع ضريح يوليوس المزهو المبكر. أحد أفكار الساكريستي الجديدة كان مرور الأيام والسنين المدمر، والعصي على المقاومة.

ترك مايكل انجلو دليلاً على جزء مما عنى على صفحة من التخطيطات المعمارية – حوار بين شخوصه الرخامية:

النهار والليل يتحدثان فيقولان: «نحن، في مسارنا السريع، قُدنا الدوق جوليانو إلى موته؛ من المنصف فحسب أن ينتقم منا، مثلما فعل. وهذا هو انتقامه: لأنه قُتِل على أيدينا، ولكونه ميتاً، حرمنا من الضوء، وحين أغلق عينيه، أغلق عيوننا، التي لم تعد تشع على الأرض. ماذا كان سيفعل بنا، لو أنه كان حياً؟

أخبر كونديفي عن تفصيل، قصد أن يضمِّنه في نحته، لكنه لم يفعل «لكي يشير للزمن، ترك في العمل قطعة رخام من أجل فأر تمنى أن ينحته (لكنه لم يفعل ذلك أبداً، لأنه مُنِع)، لأن هذا المخلوق يقضم باستمرار ويستهلك، تماماً مثل الزمن يلتهم كل شيء باستمرار».

من المستبعد للغاية أن يكون كونديفي قد اختلق هذه القصة. تنمُّ هذه عن مزحة خاصة؛ لأن توبولينو، أو الفأر الصغير، كان لقب أحد مساعدي مايكل انجلو الأساسيين آنذاك، دومينيكو دي جيوفاني دي بيرتينو فانجيلي (ولد سنة ١٤٦٤) من سَتينانو. أمضى توبولينو مدداً طويلة في كارارا في العقد الثاني من القرن السادس عشر، مشرفاً على استخراج الرخام وشحنه إلى فلورنسا. كان يبعث رسائل نميمة فاتنة متواترة إلى رئيسه. عمل أيضاً على وضع الخطوط العريضة لمنحوتات – من المفترض أنها «المسيح قائماً» و«العبيد» الأربعة – ولاحقاً شخوص الكنيسة في سنة ١٥١٩

بحسب فاساري، تسلّى مايكل انجلو بادعاء توبولينو أنه نحات أصلاً «لم يرسل شحنة أبداً من دون أن يضمنها ثلاثة أو أربعة شخوص، وضع خطوطها العامة بنفسه، وهذا ما أضحك مايكل انجلو حتى الموت تقريباً»، عرض مرة على مايكل انجلو نحتاً لـ «عطارد» كان قد بدأ به وطلب رأيه، فقال مايكل انجلو «أنت أحمق يا توبولينو؛ لأنك تريد أن تنحت التماثيل. ألا ترى أن هذا الـ «عطارد» قد فقد ما يقارب ٨ بوصات بين ركبته وقدمه، وجعلت منه قزماً ومشلولاً؟» فنشر توبولينو «عطارد» إلى قسمين من تحت الركبتين، وأضاف الطول المطلوب» و «أعطى الشكل نعلين لهما سيور لكي يُخفي الوصلات»، يتلاءم هذا مع فكرة الفأر الصغير، الذي يقرض شيئاً ما باستمرار.

*

غضب مايكل انجلو مثله مثل كثير من الفلورنسيين، حين اكتشف في أوائل الخريف أن بانديليني سيحصل على قطعة الرخام الرائعة، التي قطعها من الجرف الصخري في كارارا. كتب أحد الساخرين قصيدة، أوحى فيها أن قطعة الرخام «ما أن علمت أنها ستتشوَّه على يد بانديليني، رمت بنفسها في النهر من يأسها».

عبَّر مايكل انجلو عن مشاعره في رسالة بعثها إلى روما في أوائل تشرين الأول. أحد تكتيكات البابا المفضلة في الدبلوماسية، تأجيل يوم المواجهة الشرير، ووفقاً لذلك، أجاب عبر فاتوجي أن بانديليني لم يعطَ التكليف على نحو مؤكد، كان ينفِّذ نماذج فقط. في تلك الأثناء، تمنى كليمنت أن يولي مايكل انجلو المزيد من الاهتمام بالمهمات التي أوكلها له هو، البابا: بالتحديد، إضافة إلى الأضرحة التي كان العمل يجري عليها في المكتبة، ضريح آخر لنفسه، وآخر من أجل ليو العاشر، ووعاء يوضع على مذبح كنيسة سان لورنزو، لكي يضم مجموعة مقتنيات جمعها لورنزو الرائع.

ثم، فجأة، اقترح ما قد يبدو وكأنه جائزة لتهدئة مايكل انجلو: تمثال هائل يُنصب في زاوية الساحة العامة أمام كنيسة سان لورنزو. أجاب مايكل انجلو مشيراً إلى أن الكدر والكآبة الناجمين عن حرمانه من نحت «هرقل» حالا بينه وبين إنجاز أي شيء آخر:

سأستمر بالعمل عند البابا كليمنت بالطاقة المتوفرة لدي، والتي تضاءلت؛ لأنني رجل مسن – مع هذا الشرط، أن يتوقف ذلك التهكم، الذي أراني عرضة له؛ لأنه يغيظني إلى أقصى حد، وحال دون إنجاز عملي الذي أريد أن أقوم به طيلة أشهر عدة لحد الآن؛ لأنه

يتعذر على المرء أن يعمل على شيء بيديه، وعلى شيء آخر برأسه، ولا سيما مع الرخام. يُقال هنا أن القصد منه تحفيزي، لكنني أؤكد لكم أنها تحفيزات تعيسة تدفع المرء للخلف.

ثانية، ها هو التركيز على عمره المتأتي من الإشفاق على النفس - كان حينها في الخمسين - ممزوجاً بالغضب الناجم عن حرمانه من الحجر. حاول فاتوجي وسالفياتي تهدئته. سالفياتي، قريب البابا من جهة الزواج، الذي يتمتع بمرتبة عليا في الحاشية البابوية، كتب بصفته صديقاً حميماً لمايكل انجلو - لكن أيضاً بوصفه شخصاً يعرف كيف يتعامل معه.

بدأ بالقول: «يحزنني أشد الحزن أن أعرف الفنطازيا التي دخلت في رأسك»، إلا أن سالفياتي واصل، لو أن مايكل انجلو ألقى بعدته بهذه الطريقة، سيؤكد هذا ما قاله أعداؤه دائماً عنه: إنه لم يكمل أي شيء إطلاقاً، في حين يحتكر مشاريعَ ضخمة لنفسه، ويرفض أن يساعد الآخرين، سواء أبتعليمهم أو بإعطائهم جزءاً من العمل.

بحسب رأي سالفياتي، من المضحك الإيحاء بأن تنافساً قد قام بين باجيو بانديليني ومايكل انجلو «لا يمكن بأي حال من الأحوال أن يوضع باجيو على مستواك نفسه، أو يمثل مقارنة ضئيلة مع أعمالك، وأتساءل بالأحرى إن كنت ترغب في منح هذا الأمر مصداقية».

ثمة أسباب وجيهة لعدم منح مايكل انجلو تكليفاً ضخماً آخر. من الواضح أن لديه أكثر مما يسعه أن يُنجزه - حتى مع التغاضي عن ضريح يوليوس الثاني. يتطلب إنجاز نصب هائل آخر بحجم «ديفيد»، بل أكثر تعقيداً منه؛ لأنه يتألف من شخصين، على الأقل سنتين أو ثلاث من العمل، لو أراد مايكل انجلو أن ينحته بنفسه. لديه مسبقاً منحوتات عدّة لكي ينجزها في كنيسة آل مديچي لوحدها. متى يسعه أن ينفِّذ ذلك؟

على الرغم من هذا، بوسع مواطنين فلورنسيين آخرين أن يروا أن فرصة فنية مذهلة ستضيع لو أن مايكل انجلو لم ينحت قرين «ديفيد». كان منظراً مثيراً لو أن اثنتين من تحف مايكل انجلو تُنصبان خارج قصر فيكيو. بعد ٥٠٠ سنة، نتقاسم معهم خيبة أملهم.

كتب مايكل انجلو إلى روما ثانية، قائلاً: إن كثيراً من المواطنين الفلورنسيين توسلوا إليه أن ينحت «هرقل»، وأضافوا أن بوسعهم أن ينتظروا بضع سنين لكي أبدأ به. «أجبت بأنني على الرغم من تقديري لطيبتهم وطيبة جميع المواطنين، لا يسعني أن أرد الجميل إلا بإنجاز النصب، وإنجازه بوصفه هدية، إذا وافق البابا، لكوني ملتزماً مسبقاً، وبما أنني ملتزم معه، لا يمكنني عمل أي شيء من دون موافقته».

مـع هـذا، جاء الجـواب بالرفض، زد على ذلـك، وردت تعابير متواترة تتسـاءل لِمَ لم يرد مايكل انجلو على مشروع البابا الخاص بنحت هائل في السـاحة العامة خارج كنيسـة سـان لورنزو. فعل في آخر المطاف، لكن في ذلك الوقت تحوَّل غضبه وكآبته إلى دعابة ساخرة.

أمـا بالنسـبة إلى النصب الهائل، الذي قدِّر له أن يكـون بارتفاع ٤٠ براكيا - أي أكثر من ٧٦ قدمـاً - بـدأ مايكل انجلو بمناقشـة الفكرة. اعتقـدَ أنه لن يبدو مناسـباً للغاية في زاوية السـاحة العامـة قرب بالاتسـو مديجي (حيـث اقترح كليمنـت أن يُنصب)، بـل في الزاوية المقابلة، حيث محل الحلاق حينها.

ثـم شرع بفنطازيـا مفصلـة. بما أنه سـتبرز اعتراضات عـلى إزالة محل الحلاقـة هذا، ربما يتَّخـذ النصـب وضع الجلوس، مع مؤخرته «على ارتفاع يسـع محل الحلاقـة معه أن يتواجد تحتها، ولن يخسر الإيجار. وبما أن المحل المذكور له منفذ للدخان، فكرت بوضع قرن الوفرة المجوف، في يد التمثال لكي يسـتخدم بوصفـه مدخنة». (Cornucopia قرن معزاة رمز للوفرة - المترجم).

وهكـذا حوَّل مايكل انجلو نصب البابا الهائل إلى شـكل تحت مؤخرته حلاق، وتسري في ذراعـه مدخنـة. ولم يتوقف عند هذا الحد. بما أن الرأس مجوف، يمكن الانتفاع به. اقترح تاجـر متجول في السـاحة العامة وصديـق لمايكل انجلو أنه ملائم ليكـون برج حمام. إلا أن مايـكل انجلو نفسـه اعتقد أنه من الأفضل زيادة حجم الهيـأة أكثر وتحويلها إلى برج جرس لكنيسـة سـان لورنزو «ومع الأجراس تقرع في الداخل، والصوت يصدر من الفم، سيبدو أن التمثال الهائل يبكي بصوت عالٍ طلباً للرحمة، ولا سيما في أيام الأعياد، حين يزداد الرنين مع أجراس أكبر» يختم، بحسـب وصف وليم ولاس «بهراء شكسـبيري تقريباً»، قائلاً «أن تفعـل أو لا تفعـل الأشـياء التي يجـب أن تُفعل، والتـي أنت تقول إنها يجـب ألا تُفعل، من الأفضل أن تدعها تُفعل على يد أي أحد سـيفعلها؛ لأنني سيكون لدي كثير لأفعله، بحيث أعجز عن فعل أي شيء آخر».

أجاب البابا، وقد تحول اقتراحه إلى محاكاة تهكمية غرائبية - ونال منه الأذى - أن القصد من النصب جدي، وليس مزحة. لكنه تخلى عن الفكرة.

*

في العقـد الثـاني مـن القرن السـادس عـشر، عانـى مايكل انجلـو من مختلـف أنواع الضغط: السـياسي، والمالي، والعائلي، والفني، والعاطفي، والجنسي - لكن قبل هذا كله،

من السؤال المستديم عن الضريح الآخر: ضريح يوليوس الثاني.

استمرت المفاوضات بشأن هذا العمل سنة بعد أخرى. ناقش فاتوجي، نيابة عن مايكل انجلو، الأمر مراراً وتكراراً مع الكاردينال سانتي كواترو. أصبح هذا الرجل، الذي سبق وإن كان عدواً جباراً لمايكل انجلو، ليِّن الطبع للغاية بعد كلمة مع البابا الجديد.

في آذار من سنة ١٥٢٤، اقترح الكاردينال سانتي كواترو أن ما أنجزه مايكل انجلو حتى حينها، ومن ضمنه «موسى» ونُصُب «العبيد» المتفرقة، يُقيَّم بما مقداره ٩٥٠٠ دوكاتي. كل ما وجب على مايكل انجلو القيام به هو نحت آخر للعذراء، وإذا رغب، بوسع سانسوفينو أن ينجز ما تبقى، أو أي نحات آخر تحت إشرافه. إضافة إلى ذلك، بوسعه أن يتنظر حتى ينتهي عمله المتفق عليه مع البابا، قبل أن ينفِّذ أي مشروع آخر.

هذه كانت فرصة ممتازة، لكنها أُهدِرت بطريقة ما. ربما، حين جاء وقت التنفيذ، تعذَّر على مايكل انجلو أن يتخلى عن بقية النُصُب، أو أن الدوق فرانجيسكو ماريا قد نقض الاتفاق. بلا ريب، لم يرق الأمر لذلك الرجل النزق أن يرى فناناً شهيراً ينصرف انتباهه عن إنجاز نصب ديلا روفيري، إلى نحت تحفة تكريماً لأعدائه آل مديجي.

أحياناً، بدا مايكل انجلو ميالاً للتخلي عن هذا الصراع. في نيسان من سنة ١٥٢٥، كتب «لا أريد أن ألجأ إلى القضاء. لا يسعهم أن يلجأوا إلى القضاء إذا اعترفت أنني مخطئ. سأفترض أنني لجأت للقانون، وخسرت ووجب عليَّ أن أدفع. أنا مستعد لفعل ذلك، إن استطعت.» رجا أن يساعده البابا في ضمان شروط ملائمة قدر الإمكان.

اقترح مايكل انجلو في السنة اللاحقة أن يُقلِّص المشروع إلى ضريح جداري، مثل ضريح البابا بايوس الثاني من القرن الخامس عشر - عمل تافه مقارنة بالإنشاء الذي تخيله مايكل انجلو بادئ ذي بدء. قال: إنه سينفذه «شيئاً فشيئاً، قطعة في حين، وقطعة في حين آخر، وسأدفع تكاليفه بنفسي».

سيبيع عقاره ويدفع تعويضات لورثة يوليوس، ويواصل العمل لصالح كليمنت؛ «لأنه مثلما هو الحال لا أعيش حياتي أبداً... ليس ثمة طريق أسلكه، يكون أكثر أماناً لي، ولا أكثر مقبولية بالنسبة إليّ، ولا ارتياح أعظم لذهني، ويمكن للأمر أن يسوّى تسوية ودية من دون اللجوء إلى القانون»، حتى إنه رسم تخطيطاً لفكرة خاصة بضريح جداري صغير، لكن منفِّذي وصية يوليوس رفضوها على نحو ليس مفاجئ.

وقع مايكل انجلو في فخ نزاع بين رجلين قويين - كليمنت وفرانجيسكو ماريا - لكن المأزق محصلة طبعه هو أيضاً. فنان آخر، ياكوبو سانسوفينو أو رفائيل كان له أن يعالج المشروع بيسر. لكن لكي يقدِم مايكل انجلو على ذلك، كان عليه أن يتخلى عن المال وعن التحكم بالمشروع وعن تصوره الفخم الأصلي. في لحظات الكآبة، بدا أنه يرغب بتحقيق هذا، لكن حين حان موعد التنفيذ، غيَّر رأيه.

في بداية سنة ١٥٢٤، بالتحديد في الثاني من كانون الثاني، كتب فاتوجي إلى روما، لكي يخبر مايكل انجلو أن البابا يريد منه أن يضع تصاميمَ للمكتبة - التي كانت أكثر غموضاً من بين كل المقترحات حتى ذلك الوقت. بعث الفنان كعادته جواباً مقتضباً، أقرب للبخل «ليس لدي معلومات عنها، ولا أعرف أين يريد أن يشيِّدها»، إلا أنه سوف «يفعل ما بوسعه، على الرغم من أن هذا ليس مهنته».

طُرِح هذا المشروع على مدى عقود. بدأ لورنزو الرائع نفسه ببناء مكتبة، لكنه لم يحرز تقدماً كبيراً قبل موته. كان من قطعة رخام فائضة نحت منها مايكل انجلو نحته الأول، «رأس [الإله] فون» في سنة ١٤٩٠. استجدى مايكل انجلو تلك القطعة من البنائين الذين عملوا على مشروع المكتبة. كان هذا المبنى، مثله مثل الأضرحة، نصباً تذكارياً لآل مديجي، وإلى علمهم وثقافتهم الراقية.

كان للمكتبة اللورنزية أن تكون أول عمل معماري صرف لمايكل انجلو، مع أنه بدا غير متحمس حين بدأ بالمشروع، تعدُّ المحصلة عملاً أصيلاً على نحو استثنائي، وخيالاً سريالياً تقريباً. بالنظر للاهتمام الذي منحه كليمنت لهذا المشروع، كان الأقرب إلى قلبه حتى من الأضرحة.



الشكل ٥: سلالم المكتبة اللورنزية، ١٥٢٦ تقريباً - ١٥٣٤.

انصب اهتمامه، على سبيل المثال، على نوع الخشب المستخدم في إنشاء مصاطب القراء في المكتبة، فحثَّ مايكل انجلو على التفكير بخشب الجوز؛ لأنه أراد للأثاث أن يعمر طويلاً (وهذا ما حصل في الحقيقة). تلذّذ كليمنت بتفاصيل المبنى: أشكال القوالب الدقيقة، والملاط، وإنشاء السقوف، والأسس. حين عُرِض على كليمنت تصميم مايكل انجلو للباب من رواق المكتبة إلى غرفة القراءة، قال إنه «لم يرَ باباً أجمل، لا قديماً ولا حديثاً».

هذه إحدى إبداعات مايكل انجلو المعمارية الاستثنائية حقاً؛ القوصرة المثلثة في أعلى المبنى تنتصب على أعمدة من كلا الجانبين مثل مرفقَين يجهدان لكي يظهرا من الهيكل. مثلما لَمَّح رد فعله، سعى كليمنت وراء الحداثة، وليس خلف تناسل موالٍ للكلاسيكيات. حين ناقش سقف المكتبة اللورنزية، طلب من مايكل انجلو أن يبتكر بعضًا من فنطازيا جديدة (qualche fantasia nuova بالإيطالية في الأصل - المترجم). ثمَّن أيضاً، بل سرَّته،

خاصية مايكل انجلو، أي ميزة أفكاره الشخصية. مراراً وتكراراً، طلب من مايكل انجلو أن يفعل شيئاً بطريقته «a vostro modo».

كان هناك سيل رسمات متواصل من فلورنسا إلى روما - خمس عشرة رزمة في الشهور الستة الأولى من سنة ١٥٢٤ - واطَّلع عليها البابا حين وصلت. أخذ مايكل انجلو من جهته مقترحات البابا بالنظر - التي كانت في الغالب وثيقة الصلة للغاية. حين قدَّم مايكل انجلو الاقتراح المبتكر إلى أقصى مدى بأن أنوار السماء يجب أن تضيء المكتبة، أجاب كليمنت بأن اثنين من الرهبان على الأقل يجب أن يعملا بدوام كامل من أجل إبقائها نظيفة من الغبار.

أولى البابا رسائل مايكل انجلو بقسطٍ وافرٍ من الاهتمام. اعتقد سباستيانو أن البابا قد قرأ إحداها مراراً حتى إنه حفظها عن ظهر قلب. حين عرض فيتوجي على البابا رسالة مرفقة بتصميم ذلك الباب الجميل في المكتبة في نيسان من سنة ١٥٢٦، قرأها البابا لنفسه «على الأقل خمس أو ست مرات»، ثم قرأها بصوت مسموع لأسرته، قائلاً إن ما كتبه مايكل انجلو تمتع بجودة عالية «بحيث إنه لم يظن أن ثمة رجلاً في روما بوسعه أن يفكر بهذا».



الشكل ٦ : «النهار»، ١٥٢٤ - ١٥٣٤، كنيسة مديجي.

بخصـوص دهليـز المكتبة، طوَّر مايكل انجلو مفهومه للعـمارة بوصفه دراما للصراع والتوتـر. الداخـل يشـبه مبنى وقـد قُلِب داخلـه إلى الخارج. يتوقـع المرء أن يجـد الأعمدة وإطـارات النوافذ الجبارة عـلى واجهة، تُعرض على جدران الداخـل بدلاً من ذلك. وتلك الأعمـدة، بـدلاً من أن تكـون منتصبة على نحو تقليـدي أمام الجدار، تـم دفعها إلى داخله. تنتصـب مثـل تماثيل عملاقـة، في كُوّات ضيقـة عليها للغايـة. في كل مكان، ثمة إحسـاس بالتوتر والصراع: السلالم تنساب إلى الفضاء بأكمله، مندفعة إلى الخارج نحو الجدران. هذه عمارة ذكورية بفخامة.

إنهـا في الحقيقة تشـبه تشريـح نصب «النهـار»، أحد الشـخوص الرخامية التـي أنجزها مايـكل انجلـو في عمله على أضرحة آل مديجي. مثلما يقول كينيـث كلارك، هذا أفخم عمل لمايـكل انجلو يرمز لــ «العمارة الذكورية». «النهـار» عارٍ، لكنه ناضـج، في منتصف العمر، ملتـحٍ، مثله مثل «العبيد» غير المكتملين. تشـكيلات ظهره وكتفيـه متضخمة، أوردة ذراعيه منتفخـة، لكنه يبدو وكأنه يتصارع مع نفسـه. انثنى أحـد الذراعين تحت ظهره، والآخر أمام صدره، ساقاه متصالبتان بحيوية. شعار للطاقة، لكن للإحباط أيضاً.

ارتبط «النهار» الهرقلي مع نصب «الليل» - أحد أكثر أعمال مايكل انجلو شهرة وغرابة. هي، أيضاً، جسـدها ملتوٍ على نفسـه، ذراع خلف ظهرها، ويتكئ رأسـها على الآخر. للعين المعـاصرة، أحد أغرب الأشـياء عنهـا هو المدى المحـدود الذي تبدو فيه أنثـى بأي حال من الأحوال: ثدياها إضافات مقحمة، تباعدا على نحو غريب، وفخذاها يعودان لرجل رياضي.

ربما كُشِف عن مشاعر مايكل انجلو حيال الجسد الأنثوي في قصيدة حب فكاهية، كتبها في هذا الوقت تقريباً. تبدأ «الديك وجه أعذب من عصير عنب مغلي، يبدو وكأن حلزوناً قد سـار عليه / يشـعُّ كثيراً - وأجمل من اللفت... حين أنظر إلى كل من ثدييك، يبدوان وكأنهما بطيختان في كيس».

بخـلاف أوقـات اليـوم الثلاثة الأخـرى، صاحب نصـب «الليل» مجموعة مـن الرموز، تستلقي عليه. مرَّر كونديفي لنا تفسير مايكل انجلو المقتضب لها: «من أجل أن تُفهم مراميه على نحو أفضل، وضع مع «الليل»، الذي جاء على شكل امرأة ذات جمال مذهل، بوم ورموز ملائمة أخرى»، لكنه، مثلما هو الحال غالباً، لم يوضح معناه كلية. نحتَ، حول الهيأة العارية، فنطازيا نحتية رائعة ومثيرة للقلق، تشير إلى أكثر من التعريف السهل «هذه المرأة ترمز لليل».

عـلى رأسـها بدر. يستلقي تحت ذراعهـا البدين قناع مـرح، لكنه فارغ النظـرة على نحو مثـير للقلـق. إجمالاً، هـذه صورة توحـي بالتنكر والتحايل والجنس والحلم. تسـتند سـاقها اليسرى على زهور الخشـخاش، التي ترمز للنوم والنسـيان. تحت قوس فخذها، يبدو وكأن



الشكل ٧ : «الليل»، ١٥٢٤ - ١٥٣٠، كنيسة مديجي.

بوماً مذهلاً يخرج من بين فخذيها، ريش الذيل يمس جسدها بطريقة أكثر حميمية. بعد عدة سنوات، كيَّف مايكل انجلو هيأتها لتظهر في لوحة «ليدا والتم» الإيروسية للغاية، التي يؤدي فيها الريش المتموضع على نحو مشابه دوراً في ممارسة جنسية حيوية بين طير وإنسان. هامش مثير قال: إن «البوم» - «gufo» - كان كناية عامية عن «اللواط» في فلورنسا، مع أن هذا معنى غير لائق بشكل مذهل بالنسبة إلى مايكل انجلو لكي يريد عن قصد أن يضعه في مكان مقدس كهذا.

حين أراد فاساري أن يصف العمل، ضاقت عليه الكلمات - لكن ليس تماماً «ماذا يسعني أن أقول عن «الليل»، نصب ليس نادراً فحسب، بل فريداً؟ مَن رأى عملاً نحتياً من أي مرحلة، قديمة أم معاصرة، يقارن مع هذا؟ لأنه يُرى فيها ليس سكون مَن هي نائمة فحسب، بل حزن وكآبة مَن فقدت شيئاً عظيماً ونبيلاً».

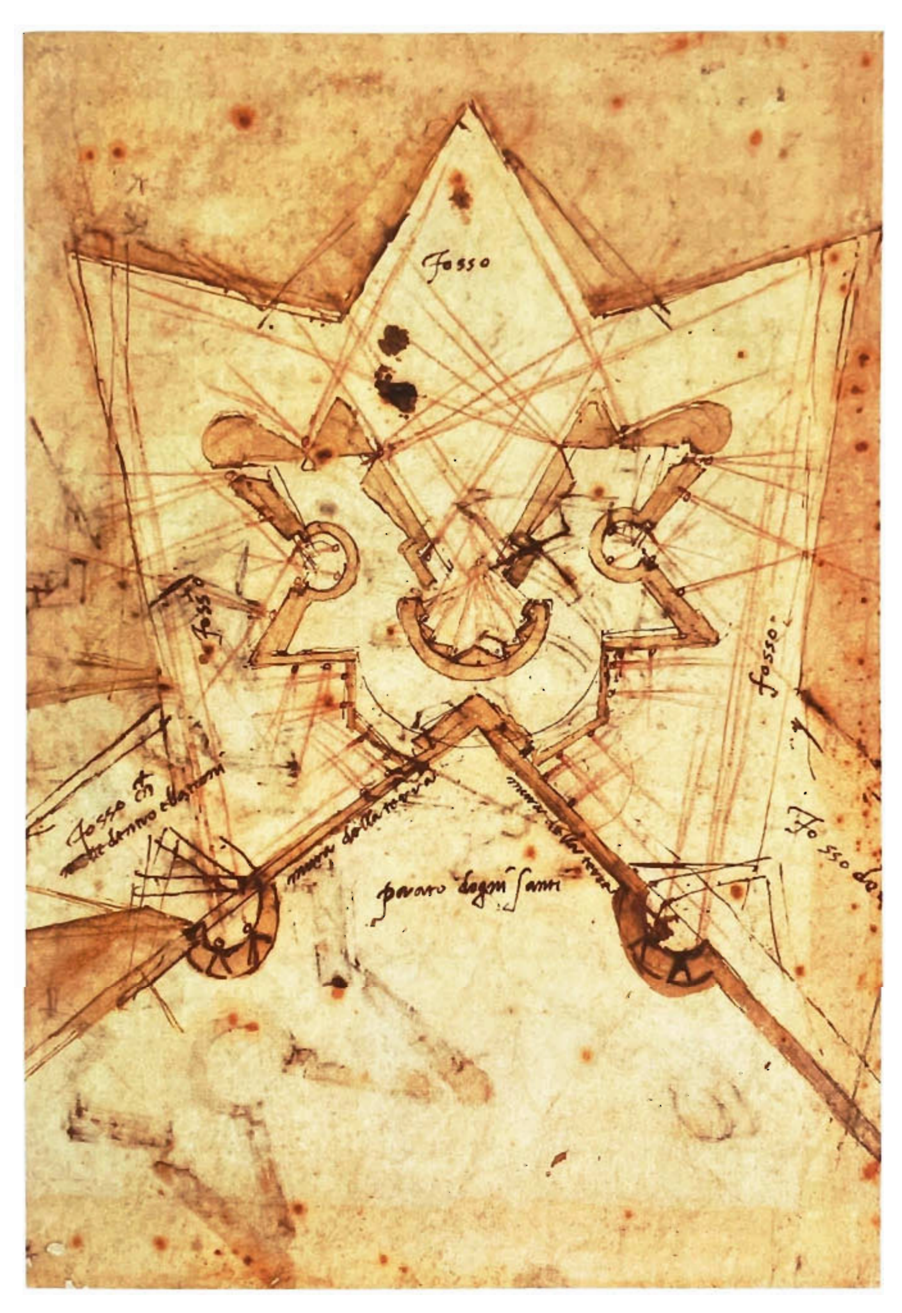
في الجهة الأخرى من الغرفة على ضريح لورنزو، دوق أوربينو، هناك «الفجر» و «المساء». العمل الأول، نحت أنثى عارية على نحو معقول نوعاً ما أكثر من «الليل»، تبدو وقد استيقظت لكي يبدأ النهار بمزاج مَن هُجِر. يشبه وجه «الفجر» قناعاً مأساوياً كلاسيكياً. قرينها «المساء»، مثل «النهار»، رجل عارٍ، لكنه مجهد، أكثر منه حيوياً، ضائع في أحلام يقظة قاتمة.

من بين أكثر الجوانب فنطازية على نحو غريب أو - بالمعنى الشكسبيري - خيالية للكنيسة، المنحوتات التي تمثل الدوقين لورنزو وجوليانو. يرتديان نسختين غير متوقعتين على نحو مسرف من درعين رومانيين. يعتمر لورنزو خوذة مزينَّة، وجوليانو درعاً تماهى بإحكام مع الصدر العضلي، بحيث بدا معه وكأنه عارٍ تقريباً. يزخر النحتان بالتفاصيل الغريبة: تحت مرفق لورنزو ثمة صندوق صغير، يبرز منه نحت خفاش مكتمل على نحو جميل. يحمل درع جوليانو في وسطه قناعاً غرائبياً، نسخة أكثر تفصيلاً من تلك التي تشكل إفريزاً على طول الجدار أسفل قدمه. التأثير بمجمله ملغز، ومتوعِّد قليلاً.

ها هما نصبان تذكاريان لرجلين لا بدَّ وأن مايكل انجلو عرفهما على نحو وثيق: جلس إلى جانب جوليانو عند مائدة لورنزو الرائع، وعاش في فلورنسا تحت حكم لورنزو الثاني، دوق أوربينو. مع هذا، حاول قليلاً - إن فعل - أن يضع بورتريهاً لهما. بعض التفاصيل، مثل رقبة جوليانو الطويلة، قد تكون مستمدة من مظهر الدوق الحقيقي، لكن التأثير الكلي يتأتى من هيأة خيالية، تنتمي إلى عالم الخيال عينه، الذي رسم مايكل انجلو منه الرؤوس الفنطازية لغيراردو بيريني.

بعـد عقد مـن التخـلي عن العمـل على الأضرحـة، نتيجـة للحـرب والثـورة، وفقدان اهتـمام مايـكل انجلو التدريجي ووفاة راعيه، التاجر والشـاعر الفلورنـسي، نيكولو مارتيلي (١٤٩٨ - ١٥٥٥)، كشـف القليل عن تفكيره حيال تلك المنحوتات «لم يـستخدم الدوق لورنزو والسـيد جوليانو بوصفهما موديلين مثلما أنشـأتهما الطبيعة وصوَّرتهما، بل بالأحرى منحهما حجماً وتناسباً وجمالاً... ظنَّ أنه يجلب لهما المزيد من الثناء؛ لأنه قال: لا أحد سيعرف كيف كانا مختلفين بعد ألف سنة».

ذلَّل هذا الحل المشكلة التي مثَّلها مظهر لورنزو وجوليانو الواقعي، البعيد عن الضخامة - بالأحـرى النحيـل وغير المميز - (مثلما بوسـع المرء أن يرى في بورتريهـات رفائيل). لَمَّح العمل أيضاً إلى غموض ضمني. بتجاهله كيف بدا لورنزو وجوليانو دي مديجي في الواقع، حولهـما مايـكل انجلـو إلى نحتين من إنجـازه. أجبرته الظـروف على إبداع نصـب تذكارية لتمجيـد رجـال أقوياء. مع هذا، لا بدَّ وأنه عرف أنه ينجز نصباً تذكارية عظمية لعبقريته في عيون الأجيال اللاحقة، وحتى أمام كثير من معاصريه.



تصميم لتحصينات (تفصيل)، ١٥٢٨ - ١٥٢٩

الفصل السابع عشر

التمرد

«شعب معتاد على العيش بقيادة أمير...[لو أراد استعادة حريته]... يختلف تماماً عن حيوان بري، مع أنه بطبيعته شرس ومتكيِّف مع البرية، تربى في الأسر والعبودية، ثم أُطلِق سراحه ليهيم في الريف بمشيئته، حيث لم يعد متأقلماً للبحث عن طعامه ولا يجد مكاناً يلوذ به، يصبح ضحية أول قادم يسعى إلى تكبيله ثانية».

نيكولو ميكيافيلي، «حوارات بصدد ليفي»، ١٥١٥

وصف الشاعر الهزلي فرانجيسكو بَيرني، صديق مايكل انجلو وأحد المعجبين به، بابوية كليمنت السابع على أنها «توليفة من المجاملة والجدل والتفكير ولين الجانب لـ «إضافة إلى ذلك» و «ثم» و «لكن» و «مع هذا» و «حسناً» و «ربما» و «بالصدفة» ومصطلحات مثل هذه». مالَ كليمنت إلى مسايرة الزمن والانتظار حتى تصبح معالم الوضع أوضح. لم يحدث هذا أبداً لسوء الحظ.

يشير الوضع العام إلى أن قوة الإمبراطور تشارلز الخامس أخذت تزداد أكثر فأكثر، زد على ذلك، أثار غدر كليمنت سخطه بانضمامه إلى عصبة كونياك ضده «سأذهب إلى إيطاليا، وانتقم لنفسي من أولئك الذين آذوني، ولا سيما ذلك البابا الرعديد».

داخلياً، أصبحت السياسة الإيطالية متاهة معقدة بشكل هائل من النزاعات والصراعات الفئوية والضغائن القديمة. بعد أربعة أشهر من الإعلان عن العصبة في أيار سنة ١٥٢٦،

اتَّضحت نقطة ضعف كليمنت الحقيقة، حين أوشك أحد كرادلته على الإطاحة به وقتله.

في أيلول من تلك السنة، سنحت الفرصة للكاردينال بومبيو كولونا، حليف الإمبراطور. في السادس والعشرين، مستغلاً التوتر بين البابا والإمبراطور، سار آل كولونا نحو روما بجيش من القطعات الإمبراطوية من نابولي وأتباع آخرين. لم يسع كليمنت أن يُقدِم على أي فعل حيال هذا؛ كانت حكومته غير محبوبة جراء الضرائب المرتفعة والفساد، بحيث شاهد مواطنو روما الغزاة يمرون وكأنهم يستعرضون. في البدء، كان مصمِّماً على ملاقاة هذا الهجوم الشائن وهو جالس بشجاعة على العرش البابوي. إلا أنه أُقنِع بتغيير موقفه، والهرب إلى كاستيل سانت آنجلو عبر مجاز أنشأه بابوات القرون الوسطى بحكمة من أجل حالات طوارئ مثل هذه.

بقي كليمنت هناك، في حين تعرض الفاتيكان والمنطقة المحيطة به إلى نهب شامل، ثم أُجبِر على قبول شروط الاستسلام التي أملاها مبعوث الإمبراطور، أوغو دي مونكادا. أُشيع أن الكاردينال كولونا خاب أمله على نحو حزين في أن كليمنت لم يُقتل، أو على الأقل يُخلع عن العرش، ويصبح هو البابا. حالما سنحت الفرصة لكليمنت، نكث - بحزم هذه المرة فقط - الاتفاقية وشكَّل جيشاً ودمَّر أراضي آل كولونا وحرم الكاردينال من كل مناصبه الكنسية. ربما بعث هذا الارتياح في مشاعره، لكنه جعل وضع المؤسسة أسوأ.

احتشد جيش إمبراطوري كبير في لومباردي مع حلول نهاية السنة. تألَّف من سويسريين وألمانيين مسلحين (Landsknechts بالألمانية في الأصل وتعني مرتزقة - المترجم)، أغلبهم من اللوثريين الذين يؤمنون بأن البابا هو المسيح الدجال، وروما أصبحت بابل (كناية عن الكفر - المترجم). وهكذا بدأت سنة ١٥٢٧، كما وصفها فرانجيسكو غوجيارديني على أنها «سنة مليئة بفظائع وأحداث لم يُسمع بها طيلة قرون».

وسمت الشهور اللاحقة التاريخ بأحداث فارقة. كانت أزمة تم فيها خوض عدة صراعات معقدة في آن واحد: البابا ضد الإمبراطور، الجمهوريون الفلورنسيون ضد آل مديجي، سياسات القوى الدولية ضد النزاعات المحلية وقبائل ضد قبائل. المحصلة كانت حلول كارثة بالليبرالية السياسية الإيطالية، وهذا ما شعر به كثيرون حينها. رسمت سنة ١٥٢٧ الحدود الثقافية أيضاً. مثلها مثل سنوات ١٩١٤ أو ١٧٨٩ أو ١٨١٥ (الحرب العالمية الأولى والثورة الفرنسية وهزيمة نابليون في معركة واترلو، على التوالي - المترجم). كانت سنة بدا فيها المزاج الثقافي وكأنه يتغير، إذ أصبح قاتماً أكثر وجدياً أكثر ومتديناً بحدة.

لا نلتقط إلا لمحات من مايكل انجلو طيلة الأشهر اللاحقة. في تشرين الثاني من سنة

١٥٢٦، انتابه القلق كما هي الحال دائماً بشأن ضريح يوليوس الثاني. مع تقلص قوة كليمنت، ازداد مد قوة فرانجيسكو ماريا ديلا روفيري. عبَّر مايكل انجلو عن «الضغينة» التي بدا آل ديـلا روفيري يكنونها تجاهـه والدفعات الماليـة العقابية التي سـيحاولون اقتصاصها منه - وهي أكثر مما يطيق «مائة مايكل انجلو». شعر أنه في «اضطراب هائل»، متسائلاً عما سيحل به من دون حماية كليمنت، «لأنني سيتعذر عليَّ أن أوجد في العالم».

مـع تناقـص موارد البابا المالية، بدأت وتيرة العمل على كنيسـة سـان لورنـزو بالتباطؤ. إلا أن كليمنـت، عـلى الرغـم مـن انهيار السـلطة البابوية من حولـه، وجد وقتـاً لكي يقلق بخصوص إجهاد مايكل انجلو لنفسه في العمل.

*

لم تُدفـع رواتـب القـوات الإمبراطوريـة الضخمة التي عسـكرت بالقرب مـن فيرارا، وكانـت نصف جائعة، وعُرِف عنها أنها تُقسِـم بـ «التدمير المجيد» لفلورنسـا، مدينة البابا الثرية على نحو مغرٍ (أحد المشـاكل الأساسـية حينها، أنه لم تكن هناك دولة، ولا حتى دولة تشارلز الخامس بوسعها تحمل نفقات الجيوش الهائلة الحجم التي كانت تحارب في إيطاليا). مـع نهاية آذار من سـنة ١٥٢٧، بـدأت القطعات الإمبراطورية أخـيراً بالتحرك إلى الجنوب الغربي عبر جبال آبينينيز، تجاه الدولتين البابويتين روما وفلورنسا.

عـيَّن كليمنـت الكاردينـال باسـيريني لكـي يحكم المدينـة نيابة عـن وريثـي آل مديجي الوحيدين، وكلاهما غير شرعي: اليساندرو في السابعة عشرة، وإيبوليتو في السادسة عشرة. عارض معظم سـكان فلورنسـا نظام باسـيريني عملياً. إلا أن الخوف من الجيوش الزاحفة نحو المدينة حال من دون قيام ثورة.

ثمة إشـارات أن مايكل انجلو قد أغراه الهرب قبل أن تحل الكارثة، مثلما شـعر تماماً في سـنة ١٤٩٤. حاول وكيل مانتوا في فلورنسـا أن يقنعه بالانتقال شـمالاً نحو الأمان، ويخدم سـيده فيديريكـو غونزاغا. كانت مانتوا ثريـة ونامية مع أنها دولة صغيرة. بعد عدة أشـهر، وجد بنفينتو جيليني ملاذاً فيها. بدا مايكل انجلو يقلِّب الفكرة، بل حتى إنه عرض أن يبيع تحفتـه من أيام شـبابه «معركة القنطـورات» إلى غونزاغا. لكن في النهاية، قرَّر البقاء. أشـار السـفير إلى أنه كان «ثرياً». تناثرت منازله ومزارعه في فلورنسـا وحولها؛ حيث تقيم عائلته ومعظم أصدقائه.

في السـادس عشر من نيسـان، وصل الجيش الإمبراطوري النهم إلى مقاطعة فلورنسـا. لعدة أيام، بدت المدينة وكأنها سـتدمر بالفعـل، لكن قطعات عصبة كونياك الموالية وصلت في اللحظـة الأخـيرة، يقودها لا أحد آخـر غير ابن أخ يوليوس ووريثه، فرانجيسـكو ماريا

ديلا روفيري، دوق أوربينو، فتحرك الجيش الإمبراطوري إلى الجنوب. في اليوم نفسه، أي السادس والعشرين من نيسان، اندلعت انتفاضة في فلورنسا. عادت الجمهورية، لكن لساعات قليلة فقط.

خرج الكاردينال باسيريني من المدينة لكي يحيي جيش الدوق أوربينو، الذي وصل قبل قليل إلى ضواحي المدينة. في الفوضى، نسي المتفضون أن يغلقوا إحدى البوابات التسع في الأسوار من خلفه. فعاد باسيريني، يصحبه آلاف الجنود، وسرعان ما استعاد المدينة. كما هي الحال غالباً، تبيَّن أن الفلورنسيين - البارعين في المال والفن - غير أكفاء في ميدان سياسة القوة القاسي.

في المراحل الأخيرة من المناوشات، رمى المدافعون عن قصر فيكيو أحجارًا ضخمة من السطوح على الجنود المساندين لآل مديچي. ضربت إحدى تلك الأحجار «ديفيد»، فكسرت ذراعه في موضعين. جمع جورجيو فاساري الشاب وصديقه الرسام سالفياتي الأجزاء المكسورة، واحتفظوا بها حتى سنحت فرصة لترميم التمثال.

كان لدى مايكل انجلو أشياء أخرى ليقلق بشأنها. دوق أوربينو في فلورنسا، في وضع يسمح له أن يسأله شخصياً عن ضريح البابا يوليوس. ربما ذهب إلى فيا موتسا - وهو احتمال مفزع - لكي يلقي نظرة بنفسه على العمل. لو صح ذلك، لكانت لحظة حرجة.

كان بعضهم لا يزال يظن أن الجيش الإمبراطوري سيعود. بعد ثلاثة أيام، في التاسع والعشرين من نيسان، دوّن مايكل انجلو أن صديقه بيرو غوندي قد سأله قبل عدة أيام، لو كان بوسعه أن يخبئ أشياء معينة في الساكريستي الجديدة في كنيسة سان لورنزو، بسبب الظروف الخطيرة؛ لأن مايكل انجلو لم يرد أن يتطفل على شؤونه أو يرى أين يخبئ تلك الأشياء، أعطاه المفتاح فحسب.

إلا أن الجيش الإمبراطوري واصل سيره نحو روما. في صباح السادس من أيار، هاجم المدينة، وتغلَّب على القطعات الدفاعية التي شُكِّلت على عجل، واخترق أسوار المدينة. في أوائل الاشتباك، قُتِل القائد الإمبراطوري، دوق بوربون[1]، وهذا ما أزال قيود الانضباط الأخيرة عن الجنود. البابا كليمنت، العاجز عن تصديق ما حدث، هرب مرة أخرى عبر المجاز من الفاتيكان إلى كاستيل سانت آنجلو، برفقة العديد من الكرادلة وأفراد بلاطه. غطى باولو جيوفو شخصياً البابا بردائه المخملي وعباءته حين هرع عبر الجسر الأخير نحو القلعة لئلا يتعرف الجنود في الأسفل على أردية كليمنت البيضاء، ويصوبوا بنادقهم نحوه.

(١) زعم بنفينوتو جيليني أنه ربما مَن أطلق الرصاصة المميتة من بندقية آركويباس.



الشكل ١ : تيتسيان، بورتريه فرانجيسكو ماريا ديلا روفيري، دوق أوربينو، ١٥٣٦ - ١٥٣٧.

حُوصِر كليمنت ما إن دخل كاستيل سانت آنجلو المنيعة، في حين تعرضت بقية روما للدمار بوحشية قصوى. روى أحد جنود الجيش الإمبراطوري أنهم «قتلوا ستة آلاف رجل، ونهبوا البيوت، وحملوا ما وجدوا في الكنائس وأماكن أخرى، وأخيراً أضرموا النيران في معظم أحياء المدينة».

شرع جنود الإمبراطور بإزالة كل الثروة المنقولة في المدينة. كل الكنائس سُرقت، وفُرِضت الفدية على كل شخص تمكن الغزاة من وضع يدهم عليه. أُجبِر الأثرياء على دفع مبالغ ضخمة، وحتى الفقراء وجب عليهم أن يدفعوا شيئاً ما. كان مصير الرسام بيرينو ديل فاغا أنموذجاً. وصف فاساري كيف أنه وجد نفسه في خضم الاضطراب؛ «ولأن لديه زوجة وطفلة، هرع من مكان إلى آخر في روما، والطفلة بين ذراعيه، يسعى لإنقاذها». أخيراً، قُبِض عليه، وأُرغم على دفع فدية هائلة، أصبح معها مضطرباً كلية.

عانى روسو فيورنتينو، الرسام الشاب الذي تأثر بمايكل انجلو، من محنة هزلية بعض الشيء: «بعد أن أسره الألمان، واستغلوه على نحو بالغ السوء؛ لأنهم، إضافة إلى تجريده من ملابسه، أرغموه على حمل الأثقال على ظهره وهو حافي القدمين، وليس ثمة شيء على رأسه»، وبشكل مذل - وإن كان مضحكاً بعض الشيء - نقل «تقريباً كل بضاعة محل تاجر الجبن». نجا كل من الفنانين لحسن حظهما. كثيرون لم يحالفهم الحظ.

كان تعذيب السجناء أمراً مألوفاً، وكثيراً ما لجأوا إليه للحصول على معلومات عن كنوز مخبأة - غالباً ما كانت غير موجودة. شُدَّ وثاق المطران إلى شجرة - إثر عجزه عن مبلغ ضخم طلبه مختطفوه - وقُلِع أحد أظافره كل يوم، حتى مات من الألم والصدمة والجوع. خُرِّب كل مبنى في المدينة تقريباً. من كاستيل سانت آنجلو، شاهد كليمنت الدخان يرتفع من فيلا، صمَّمها رفائيل لصالح آل مديجي. فهم الأمر على أنه انتقام من التدمير الذي ألحقه بملكية آل كولونا قبل بضعة أشهر. أخبر شاهد عيان كاتب المذكرات سانوتو من البندقية: الجحيم أقل فظاعة.

بدا لكثيرين أن نبوءات سافوناورولا قد تحقَّقت: حل العقاب بفساد روما، مثل سدوم وعمورة. وصلت الأخبار إلى فلورنسا في الحادي عشر من أيار، وفي السابع عشر منه، سقط نظام آل مديجي للمرة الثانية في غضون شهر. والجمهورية استعيدت مرة أخرى.

ضربت الحرب والمجاعة، وتفشى الطاعون بعدهما. في حزيران، انتشر الوباء بشكل فظيع في إيطاليا الوسطى. في روما، قتل الآلاف من القطعات المحاصِرة للمدينة. في

فلورنسا، تسبَّب بأسوأ وباء في أثناء قرن من الزمن: في سنة ١٥٢٧، قضى على ١٠٪ من السكان.

انتقل كثيرون من الطبقة الوسطى إلى مزارعهم وقصورهم في الريف. مع هذا، يبدو أن مايكل انجلو بقي في فلورنسا معظم الأحيان. في أيلول، كتب مايكل انجلو إلى بويناروتو، الذي كان في سَتينانو، مشيراً عليه بعدم القدوم إلى فلورنسا، حيث بدا أن الوباء يستشري أكثر فأكثر. أخبر مايكل انجلو أخيه في الهامش ألّا يلمس الرسالة اتقاءً للعدوى بشكل متأخر للغاية.

إلا أن مذكرات مايكل انجلو تُعطي انطباعاً عن استمرار الحياة اليومية على نحو طبيعي. يدوِّن استيفاءه إيجارات عقاراته في فيا غيبيلينا والريف. في الرابع من حزيران، فقد خادمته كِيارا «التي التحقت بالرب وتركتني من دون خادم ومن دون أن تخبرني مقدماً». يبدو كما لو أن هناك شجاراً. في الرابع عشر من حزيران، وظَّف خادمة أخرى، اسمها كاتَرينا.

لا بدَّ وأنه كان وقتاً مخيفاً: عربات الموتى تهدر في الشوارع، أجراس الكنائس تُقرع للجنائز، ومعظم المواطنين الأثرياء ابتعدوا. أورد سفير البندقية «جميع البيوت والمحلات قد أُغلِقت. لا يلاقي المرء أشخاصاً لهم مظهر بشري؛ رأى قساوسة الكنيسة ومشاهد الفزع فقط».

طوال صيف سنة ١٥٢٧ وخريفها، ظل كليمنت سجيناً عملياً في الطوابق العليا من كاستيل سانت آنجلو، مواجهاً طلبات بمبالغ ضخمة يدفعها للجيش المحتل. ساعد فنانان، النحات رفائيلو دا موتيلوبو والصائغ بينفينوتو جيليني في سلاح المدفعية.

أخيراً، أُرغِم كليمنت على تسليم سبعة رهائن، من بينهم مطرانين وحليف مايكل انجلو وسنده ياكوبو سالفياتي. خضع الرهائن لعملية إعدام وهمية، فتم اقتيادهم إلى المقصلة والسلاسل حول أعناقهم، من أجل فرض المزيد من الضغط على البابا[1].

في السادس من كانون الأول، تمكن كليمنت من التسلل إلى أورفِيَتو، بعد أن ساعده أخيراً عدوه الفتاك من السنة الماضية، الكاردينال كولونا، الذي هاله ما حدث لمدينته الأم. أنشأ البابا بلاطاً رثاً في تلك المدينة. المبعوث الإنكليزي، القادم بمهمة التفاوض بخصوص طلاق

---

(١) بحسب جيليني، كان سالفياتي مسؤولًا عن تدمير روما؛ لأنه نصح البابا بشكل تعوزه الحكمة بصرف مستحقات جيش المرتزقة وتسريحه قبل وقت قصير من وصول القوات المحاصِرة، لذا، ربما استحق المحنة التي مرَّ بها.



الشكل ٢ : «النصر»، سنة ١٥٢٨ تقريباً (؟)، قصر فيكيو، فلورنسا.

هنري الثامن، وجد كليمنت «بائساً ووحيداً، يحيط به القليل من أفراد أسرته». مع هذا، في آذار، بعث كليمنت برسالة إلى مايكل انجلو، متسائلاً عما إذا أنجز أي عمل في كنيسة سان لورنزو. عرض البابا أن يرسل ٥٠٠ دوكاتي، على الرغم من أنه ينوء بثقل النفقات، لو كان مايكل انجلو مستعداً للبدء بالعمل من جديد.

إجمالاً، يبدو من غير المحتمل أن مايكل انجلو قد فعل ذلك. ربما، من ناحية أخرى، باشر بالعمل على ضريح يوليوس الثاني. قد تكون هذه هي اللحظة التي أنجز فيها نحت لهيأتين، يُعرف بـ «النصر». كانت دائماً مجموعات كهذه جزءاً من تصميم ضريح يوليوس. إلا أن هذا هو التمثال الوحيد الذي نحته مايكل انجلو بالفعل – وتقريباً أكمله، وإن ليس تماماً.

موضوع النحت شاب شعره مجعَّد، عضلي، لكنه مرن بشكل استثنائي، بل بشكل غير طبيعي. يستدير جسده وأطرافه مثل نابضٍ، مع درجة من الالتواء غير ممكنة، بحيث تتوازى كتفاه مع فخذه الممدودة. ترتكز الفخذ الأخرى، الركبة قبل كل شيء، على مُسنٍ مغلوب، ملتحٍ ومقيَّد: واحد من أربعة «عبيد»، أخرق وغير مكتمل. لكن الشاب المنتصر إبداع مذهل: لولب بشري، يلتوي في الفضاء. ربما كان أيضاً رمزاً لما رجا مايكل انجلو: النصر للجمهورية.

*

في فلورنسا، عادت الظروف إلى ما كانت عليه قبل ثلاثة عقود، حين ساد صوت سافونارولا. في يوم الأحد، التاسع من شباط سنة ١٥٢٨، ألقى حامل اللواء، نيكولو كابوني، خطاباً أمام المجلس الأعظم، ردَّد صدى مواعظ الراهب في تسعينات القرن الخامس عشر: خرَّ ساجداً على ركبتيه، صارخاً «الرحمة»، ثم اقترح أن عيسى المسيح يجب أن يُنتخَب ملكاً لفلورنسا. تم تمرير القرار المقترح بعد أن صوَّت ضده ١٨ عضواً فقط من مجموع ١١٠٠. من الناحية الرسمية على الأقل، تم استبدال أفراد عائلة آل مديجي غير الشرعيين بوصفهم حكاماً للمدينة بابن الرب.

توحي اللمحة الوحيدة التي لدينا عن مايكل انجلو في هذا الوقت، بأنه على النقيض من ظروف الطاعون والثورة، كان يعيش حياة مسترخية. بدلاً من العمل من الفجر حتى الغسق، يبدو أنه، بحسب جيليني، كان لديه الوقت لكي يتجول ويهتم بالشباب الوسيمين.

بعد عمل جيليني على مدفعية كاستيل سانت آنجلو، عاد إلى فلورنسا ليجد أن والده وجميع أفراد عائلته قد توفوا بالطاعون. من دون أن يبالغ بالفقدان، أسس عملاً لتجارة الجواهر في ميركاتو نوَيفو (السوق الجديد، بالإيطالية في الأصل – المترجم)، إلى الشمال قليلاً من سانت كروجي. غالباً ما زاره مايكل انجلو في ذلك الوقت، الذي اهتم بميدالية كان

جيليني يصوغها، وفيها يتصارع هرقل مع أسد لكي يفتح فمه.

من دون تواضع زائف، وصف جيليني كيف أن «مايكل انجلو المقدس لم يكن على معرفة بطريقة عملي. ومحصلة لهذا، مدح عملي للغاية، حتى إنني بدأت اتحرَّق، طامحاً لكي أُنجز عملي على نحو أفضل»، في تلك المدة «ظهر فيديريكو غينوري في المشهد. كان شاباً روحه لطيفة للغاية، أمضى بعض سنوات من حياته في نابولي، حيث اتخذته أميرة عشيقاً، لكونه نبيل الهيأة ووسيماً».

أراد غينوري موديلاً لأطلس حاملاً الأرض على كتفيه. لذا «توسل» مايكل انجلو لكي يضع تصميماً له. بحسب جيليني، وافق مايكل انجلو، لكنه اقترح أن «الصائغ الشاب الذي اسمه بنفينوتو» ينجز واحداً أيضاً، حينها يتسنى لغينوري أن يأخذ أفضلهما. شرع جيليني بهذا التكليف؛ بعد مدة وجيزة، جاء بوغيارديني، صديق مايكل انجلو القديم، ومعه تصميم الرجل العظيم. عند مقارنة رسمتي مايكل انجلو وجيليني للتصميم، ظن الجميع أن رسمة جيليني هي الأفضل. وحين رآها مايكل انجلو بنفسه لم يكن لديه (بحسب جيليني) سوى «المديح الهائل».

تضع هذه الحكاية مايكل انجلو على مقربة من دائرة الجمهوريين المخلصين بحماس. ارتبطت عائلة غينوري مع هؤلاء، إضافة إلى الشاعر لويجي الاماني، أحد المروجين لمؤامرة اغتيال الكاردينال جوليو دي مديجي - كما كان اسمه حينها - في سنة ١٥٢٢. الشخص الفعال الرئيس الآخر في تلك المؤامرة كان باتيستا ديلا بالا (١٤٨٩ - ١٥٣٢)، الذي كان مقرباً بشكل خاص من مايكل انجلو آنئذ.

بدأ ديلا بالا، مثل كثير من المناوئين المتقدمين الآخرين لكليمنت السابع، شاباً طموحاً ضمن حلقة آل مديجي المقربة. إبّان حكم ليو العاشر، بلغ به طموحه أن يأمل الحصول على طاقية كاردينال، ثم انحرف فجأة إلى المعسكر المناهض لآل مديجي. أمضى السنين بعد فشل المؤامرة في فرنسا، حيث جذب اهتمامه بالإصلاح الديني انتباه مارغريت نافار، شقيقة ملك فرنسا، فرانسوا الأول، وحامي الإنسانويين والمفكرين اللوثريين في فرنسا[1].

أوفدت الجمهورية الفلورنسية الجديدة ديلا بالا بمهمة دبلوماسية في آذار سنة ١٥٢٨. أحد الطرق التي حاول عبرها التقرب من فرانسوا الأول، هي أن يضيف الفن الإيطالي إلى مجموعة الملك[2]، قبل عشر سنوات، أعلن فرانسوا الأول بأنه معجب بفن مايكل انجلو،

(١) قدَّم لها بورتريه سافونارولا، ومواعظه وكتاباته، التي قالت إنها وفرت «كل عزائها الروحي». تحت تأثيره، أصبحت موالية لسافونارولا ومؤمنة بمصير فلورنسا للغاية، حتى إنها عُرفت بـ«الفلورنسية» (La Florentine بالفرنسية في الأصل - المترجم).

(٢) ساعدت عائلة غينوري بحماس في هذا الجهد، ومنهم صديق مايكل انجلو الشاب فيديريكو غينوري. وهكذا،

وعبَّر عن رغبته بالحصول على شيء صغير من يديه. الآن، حصل على قطعة مهمة. من بين الأعمال الفلورنسية المهمة التي نجح ديلا بالا في إرسالها إلى فرانسوا الأول كان تمثال «هرقل» - ثمانية أقدام - الذي نحته مايكل انجلو إبّان حكم بيرو دي مديچي[1].

في صيف سنة ١٥٢٨، عانى مايكل انجلو من فقدان أخيه المفضل، بويناروتو. أخذ الطاعون بالتراجع في تلك المرحلة، لكنه ما زال يفتك بالضحايا. يمكن تتبع تدهور صحة بويناروتو ووفاته في الثاني من تموز في أثناء ملاحظات مايكل انجلو عن نفقاته: كثير منها على الأدوية، وكثير منها لدفع أجور الأطباء الثلاثة الذين أشرفوا على علاجه. قماش جديد لنافذته؛ لأن القماش القديم قد طالته العدوى (ويُفترض أنه أُحرِق)، تكاليف الدفن للمسؤول عن غرفة المقدسات في كنيسة سانتا كروجي. ثم هناك شموع التكفين، والمال المخصَّص للشهادة، الذي قبضه الموظفون المختصون بالوباء، والضريبة المدفوعة من أجل دخول الجثمان إلى بوابة كنيسة سانتا كروجي؛ لأن بويناروتو توفي في سَتينانو. وإلى آخره من نفقات الفقدان المفصَّلة بعناية.

مع أن علاقة مايكل انجلو مع أخيه يبدو أنها قد فترت بعد نزاع كبير حول شؤون بويناروتو المالية سنة ١٥٢٣، لا بدَّ وأن وفاته قد شقَّت عليه. زعمت روايات العائلة اللاحقة أن بويناروتو قد توفي بين ذراعي مايكل انجلو، قد يعدُّ هذا تزويقاً تقديسياً، أو ربما يكون صحيحاً. مثلما رأينا، تفاعل مايكل انجلو بقلق شديد مع من أحبهم إذا مرضوا.

عبَّر عن حزنه شعراً، في مفارقات وأسلوب فكري ملتوٍ تبعاً لبترارك، ووُضعت بصيغة رسمية مثلها مثل دفاتر الحسابات، لكن ليس بالضرورة أقل صدقاً. في إحدى القصائد، يشكو بقاءه «فرط الألم ما زال يدفعني للبقاء والعيش، / مثل مَن، أسرع من كل الآخرين، / يرى نفسه يبلغ نهاية أيامه بعدهم».

بوفاة أخيه، ورث مايكل انجلو عائلة صغيرة. توثِّق حسابات مسؤوليته عن أطفال بويناروتو: ابنة أخيه، فرانجيسكا، في الحادية عشرة من العمر، وأبناء أخيه، ليوناردو في التاسعة، وسيموني في السابعة. لم يعش أصغرهم طويلاً، لكن ليوناردو قدِم لكي يعيش

آلت شارة القبعة وفيها هيأة أطلس التي صمَّمها جيليني إلى مجموعة ملك فرنسا.

(١) ربما أعطاه الفنان إلى آل ستورتسي، مقابل إشراكهم أخيه في تجارتهم في الصوف. بوصفه سلوكاً ينم عن الروح العامة، أمر فيليبو ستورتسي، كبير العائلة، أن يقدم النصب إلى ملك فرنسا - حليف الجمهورية الفلورنسية الأعظم - الذي تُلقى عليه آمالٌ كبيرة. أكد شقيقه لورنزو مسألة الهدية «سلَّمنا إلى باتيستا ديلا بالا «الضخم» أو بالأحرى «هرقل»، مع أن كثيراً من الناس - ولا سيما مايكل انجلو - غير سعداء أننا حرمنا أنفسنا منه، لكن سرعان ما انتقدني الجميع قبل أن تفعل أنت [فيليبو ستورتسي]». كانت هناك أسس سليمة لهواجس مايكل انجلو: وضع النصب في الخارج في فونتانبلو، وتآكل فيما يبدو على نحو بالغ السوء، وشوهد لآخر مرة في أواخر القرن السابع عشر. كان أكثر أمانا له، ولربما بدا مذهلاً أيضاً في باحة قصر ستورتسي.

مع مايكل انجلو في منزله في فلورنسا، وأُرسِلت فرانجيسكا إلى دير بولدوروني لكي تعيش مع الراهبات، حتى تبلغ سن الزواج. وهكذا، أنهى مايكل انجلو السنة بمسؤولية جديدة بوصفه رب عائلة.

*

في حال أُرسِل نحت مايكل انجلو الرخامي «هرقل» إلى فرنسا، لأسباب تتعلق بالدولة، فإن مايكل انجلو قد حظي، ولو لمدة وجيزة مثيرة للاهتمام، بفرصة لكي ينحت قريناً لعمله «ديفيد». غادر باجيو بانديليني، الموالي لآل مديجي، فلورنسا بعد سقوط النظام، واستقر في مدينة لوكا، مخلفاً وراءه قطعة الرخام الجميلة التي منحه إياها كليمنت السابع، بعد أن نحت الخطوط العامة فحسب من مجموعته «هرقل وكاكوس». في الثاني والعشرين من آب، خصَّصت السلطات الجمهورية قطعة الرخام لمايكل انجلو، الذي استاء للغاية إثر فقدانها. أو، على الأقل، وضع يده على ما تبقّى منها. كانت في الحقيقة تكراراً لما حصل مع «ديفيد». وجد مايكل انجلو نفسه أمام قطعة رخام وضع فنان آخر خطوطها العامة.

بحسب فاساري، ألقى مايكل انجلو حينها نظرة على القطعة، واقترح أن بوسعه نحت موضوع آخر منها - نحت ملائم أكثر لمدينة متدينة بحماس، وهي تواجه نذر الحرب الوشيكة: «متخلياً عن «هرقل وكاكوس» اختار موضوع شمشون ممسكاً باثنين من الفليستيين وقد نال منهما شمشون، أحدهما قد مات، والآخر لا يزال على قيد الحياة، وشمشون يوجه إليه ضربة بعظم فك حمار»، ها هو رمز متقن للجمهورية في صراعها الراهن: قاضٍ بطولي ينقض بالضرب على وثني آثم (وبالطبع، نزاعه مع بانديليني عكس النزاع بين أتباع آل مديجي ومناوئيهم)[1]، لسوء الحظ، لم تسنح الفرصة لمايكل انجلو لكي يعمل عليه؛ لأنه صرف انتباهه نحو صراعات حقيقية ضد أعداء فلورنسا.

إضافة إلى التعريف بالقضية الفلورنسية عبر الفن، انشغل ديلا بالا بتدعيم تحصينات المدينة. هذا ميدان بوسع مايكل انجلو أن يساهم فيه. تمتع بسمعة مهندس عسكري، مع أنها لم تُجرَّب بعد، ربما لأنه بدا في ميدان التصميم، ليس هناك ما لا يستطيع فعله[2]، بالفعل، أصدر كليمنت السابع أمراً بابوياً بتعيين ديلا بالا مشرفاً على تحصينات بولونيا على نحو

(١) كان صراعاً سيخسره مايكل انجلو في آخر المطاف. بعد سقوط فلورنسا، عاد بانديليني، واستعاد قطعة الرخام وواصل العمل على مشروعه «هرقل وكاكوس». نُصِب التمثال أخيراً في سنة ١٥٣٤، فلعنه عامة الفلورنسيون، لأسباب سياسية جزئياً، إلا أن هناك مبررات فنية. لاحقاً، زعم جيليني أنه أخبر بانديليني وجهاً لوجه، لو أن هرقل قص شعره، لم يتبقَ حيز لدماغه، وأن كتفي التمثال يشبهان قربوسي سرج حمار، وعضلاته مثل كيس بطيخ وقد ضُغِطت على جدار، ومن المستحيل أن يعرف المرء على أي ساق يقف - كل هذا دقيق من وجهة نظر نقدية.

(٢) في عصر النهضة، مالت الهندسة العسكرية ليمارسها الفنانون، مثل سلالة ليوناردو وسانغالو/ الذين نشطوا في ميادين أخرى، مثل العمارة المدنية أو حتى الرسم.

ساخر ومؤثر، في حين كان البابا عديم القوة وحبيساً في كاستيل سانت آنجلو، في أيلول من سنة ١٥٢٧. لو علم مايكل انجلو بهذا، لتجاهله، غير أنه بعد سنة، عرض خدماته على الجمهورية الفلورنسية مجاناً وحباً (gratis et amorevolmente)، بوصفه مواطناً صالحاً.

في الثالث من تشرين الأول، استدعى حامل اللواء مايكل انجلو إلى اجتماع بشأن دفاعات حصن مهم إلى الجنوب من فلورنسا: هضبة سان مينياتو. وهكذا، بدأ مايكل انجلو، في الثالثة والخمسين حينها، بممارسة مهنة كان لديه بأفضل الأحول فهم نظري عنها فقط.

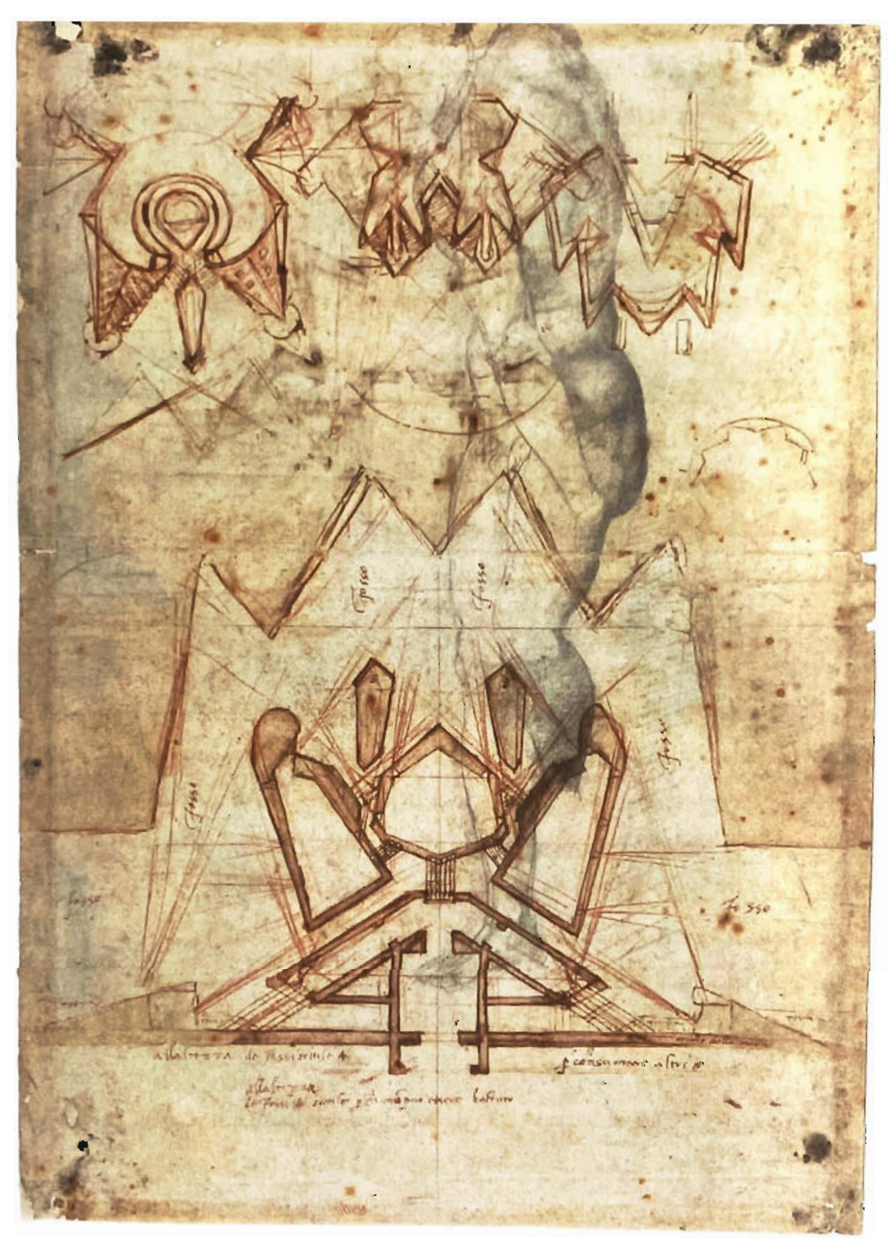
وصلت إلينا سلسلة من تصاميمه المخصَّصة لدفاعات المدينة. صور تجريدية قوية بالنسبة إلى العين المعاصرة. قارن مؤرخو الفن الخطوط العامة لمواقعه المحصنة وأسواره وتحصيناته الأمامية - الأخيرة هي تحصينات مثلثة عدائية، تبرز أمام الأسوار مثل النتوءات - لها مخالب سرطان البحر والكركند. إنها تشبه حقاً أطراف كائنات مدرعة مفترسة، تعج أشكالها بخطوط تماثل مسارات قذائف المدفعية. كان القصد منها الدفاع إلى حد بعيد، أكثر من الهجوم.

العنصر الذي غيَّر معادلات الحرب في أوائل القرن السادس عشر كان سلاح المدفعية، الذي بوسعه تهشيم التحصينات القديمة الطراز. وعليه، انطلق سباق لإيجاد طريقة لتقوية الأجزاء الضعيفة من أسوار مدن القرون الوسطى، مثل فلورنسا، ولا سيما البوابات والزوايا. وضع هذا المعماريين في طليعة الابتكار العسكري.

مثَّلت المواقع المحصنة الاستجابة الأكثر نجاحاً للمدفعية: منصة تبرز من الأسوار، يمكن أن تتموضع فيها المدفعية الدفاعية. بوسع هذه المدافع أن تطلق قذائفَ بزوايا متنوعة، أو موازية للأسوار عند اقتراب المهاجمين منها. طوَّرت عائلة سانغالو هذا النظام، ومنهم مرشد مايكل انجلو القديم، جوليانو دا سانغالو. كان حصار فلورنسا جزئياً معركة بين معماريَّين: مايكل انجلو للدفاعات وانتونيو دا سانغالو، ابن أخ جوليانو، المهندس الأقدم للقوات المهاجمة.

وصلت إلينا التصاميم الناجية ربما من أواخر صيف سنة ١٥٢٨ وخريفه، تقريباً بالتزامن مع موعد الاجتماع الذي دُعِي إليه مايكل انجلو على هضبة سان مينياتو في الثالث من تشرين الأول.

ربما وضع مايكل انجلو تلك الرسمات بوصفها صوراً توضيحية، من أجل إقناع الحكومة بما يمكنه أن يفعله. إن صحَّ هذا، نجحت الرسمات. في كانون الثاني، تم انتخاب مايكل



الشكل ٣: تصميم التحصينات، ١٥٢٨ تقريباً - ١٥٢٩.

انجلو إلى تسعة الميليشيا (Nova Milizia)، لجنة جمهورية قديمة، أُنشِئت للإشراف على ميليشيا ميكيافيلي تحت حكومة بيرو سوديريني. تم إحياء الفكرة حالما أعادت الجمهورية تأسيس نفسها. ترقى مايكل انجلو إلى مستوى أعلى في الحكومة الفلورنسية، مما سبَّب استياءً. تذكر شاهد عيان للمجريات السياسية «الحسد أمر لا بدَّ وأن يحسب له حساب في الجمهوريات، ولا سيما حين يشكل النبلاء عاملاً مهماً، مثلما هي الحال في جمهوريتنا؛ لأنهم كانوا غاضبين، من بين أسباب أخرى، لرؤيتهم مايكل انجلو عضواً في التسعة». عند بعضهم، كان مايكل انجلو الفنان الأعظم على الإطلاق، وعند آخرين، من الواضح أنه كان مجرد حرفي يتنقل صعوداً.

في السادس من نيسان سنة ١٥٢٩، ارتقى مايكل انجلو خطوة إلى أعلى سلم القيادة. عُيِّن في وظيفة جديدة، صمِّمت لتناسب مايكل انجلو: المحافظ العام ومسؤول مالية تحصينات المدينة. كان سيستلم فلوريناً واحداً يومياً: دخل ملائم، وهذا ما اهتم به مايكل انجلو دائماً.

تذمر لاحقاً: إن الأمر استغرقه وقتاً طويلاً لكي يقنع الحكومة بالضرورة الحيوية لتحصين هضبة سان ميناتو، النقطة المشرفة إلى الشمال من فلورنسا، خارج أسوار المدينة مباشرة، لكن تعذر عليه إقناع حامل اللواء، نيكولو كابوني، الذي اهتم بالدبلوماسية أكثر من الحرب. ركزت سياسة كابوني على محاولة التوصل إلى اتفاق مع كليمنت السابع. هذا - ربما السبيل الأكثر حكمة - ما عارضه المؤمنون الأشداء بالجمهورية، مثل باتيستا ديلا بالا[1].

من المحتمل أن ديلا بالا وحلفاءه كانوا وراء تعيين مايكل انجلو الجديد في هذا المنصب. في بداية نيسان، تشكل مجلس حكم جديد، يضم مناوئين متشدِّدين لحامل اللواء. بعد بضعة أسابيع، عُيِّن مايكل انجلو مديراً للتحصينات. بعد أسبوع، كُشِف أن كابوني أجرى اتصالات دبلوماسية مع البابا؛ فأُرغِم على الاستقالة، وبالكاد نجا من التعذيب والإعدام. خلَفه فرانجيسكو كاردوجي، رجل آخر يترقى من طبقة دنيا، مثل مايكل انجلو، مما أغضب الأرستقراطيين[2].

---

(١) من الشاق التيقن من مشاعر مايكل انجلو- وهو فنان كليمنت المفضل، وصديق وحليف ديلا بالا. على أي حال، لم يبدِ أي ندم على المهمة التي أداها في الحصار، باستثناء أن الجمهورية الفلورنسية خسرت في الأخير.

(٢) قريب كاردوجي، بالداساري كاردوجي، كان قائد الحزب الغاضب (Arrabiatai)؛ سُجِن في البندقية؛ لأنه من بين أسباب أخرى، وصف البابا كليمنت بأنه وغد ضخم قذر (bastardaccio)، ولهذا أحبه بعض الفلورنسيين.

ما أن عُيِّن مايكل انجلو حتى أُرسِل في نيسان وأيار لكي يتفحص تحصينات المدن المهمة المعتمدة على حماية فلورنسا، ومنها بيسا وليفورنو. في تموز، انطلق في رحلة إلى فيرارا، وهي مهمة ظن مايكل انجلو أنها مؤامرة لإبعاده عن أداء وظيفته الجديدة، أي تقوية دفاعات فلورنسا.

في الحقيقة، هناك سبب وجيه لإلقاء نظرة على تحصينات فيرارا؛ لأنها كانت من بين الأحدث في إيطاليا. عُدَّ الدوق الفونسو ديستا، حاكم المدينة، خبيراً مشهوراً بهذا الموضوع. لكن مهمة مايكل انجلو انطوت على أكثر من مجرد إلقاء نظرة على المواقع المحصنة؛ كانت حجة من أجل التفاوض. رافقه دبلوماسيون فلورنسيون كبار.

اسودَّت آفاق فلورنسا مباشرة قبل رحلة مايكل انجلو إلى فيرارا. عاد كليمنت، بعد سنة تقريباً في أورفِيَتو، إلى روما وقد أطلق لحيته تعبيراً عن حزنه على تدمير روما. كان البابا حزيناً ومهاناً، ولكن ليس مهزوماً كلية. ما زالت لديه ورقة مهمة في يده: إذ إنه، على الرغم من كل شيء، رأس الكنيسة المسيحية الغربية.

أدرك كليمنت حينها عبر التجربة القاسية أن إسبانيا، إضافة للإمبراطورية، قد أصبحت قوة أوربية عظمى. بوسعه أن ينجو اعتماداً على دعم تشارلز فقط؛ ومن جهته، احتاج تشارلز إلى التعاون مع البابا. حينها فقط سيكون هناك أمل في حسم الانقسامات الدينية في ألمانيا والبلدان المنخفضة، ومن بينها مَواطن قوة الإمبراطورية. المفاوضات بدأت.

في التاسع والعشرين من حزيران، أُعلنت معاهدة بين البابا والإمبراطور في المذبح الأعلى لكاتدرائية برشلونة. من بين شروطها عودة مدينة مودينا إلى الإمبراطورية وحرمان الفونسو من فيرارا وأن تُشكَّل حكومة فلورنسا بالطريقة التي تسرُّ البابا.

ساد الهلع حين وصلت أنباء المعاهدة إلى فلورنسا في منتصف تموز. ظهر حزبان. واحد، انضم إليه حامل اللواء الجديد ومايكل انجلو على ما يبدو، قال بأنه لم يبقَ شيء لفعله، باستثناء الاستعداد الفوري للحرب. والآخر قال: إنه من الأفضل أن يحاولوا الاتصال بالإمبراطور والتوصل إلى اتفاق ما، وهذا قد يتطلب تسوية مع البابا.

لأن فيرارا عضو في عصبة كونياك ودولة مستقلة من شمال إيطاليا؛ كانت محوراً أساسياً في اللعبة العسكرية والسياسية. البندقية وفيرارا وفرنسا هم الحلفاء الثلاثة الذين رجا الفلورنسيون مفرطو التفاؤل أن يساندونهم في صراعهم ضد البابا أو الإمبراطورية أو أيهما. انصب اهتمام الفونسو على التمسك بمدينة مودينا، التي نال السيطرة عليها. كانت نواياه الحقيقية ربما التوصل إلى سلام مع الإمبراطور، والتخلي عن فلورنسا. على أي حال، كان

يلعب لعبة طويلة الأمد، بانتظار مآل الأحداث. لإرضائه، عيَّنت الجمهورية الفلورنسية ابنه البالغ ٢١ سنة من العمر، إيركول، قائداً لقواتها، لكنه سوَّف بشأن تشكيل قطعات قوامها ٢٠٠ جندي، كما كان يفترض به، متحججاً بصعوبة العثور على الجياد أو مساعد مناسب.

ربما أثارت الكتلة الراغبة بالسلام المهمة الدبلوماسية إلى فيرارا، التي رُتِّبت مباشرة بعد هذا التطور المفزع، كما تذكَّر مايكل انجلو بغضب. أُرسِل سفير أقدم آخر، غاليوتو جُوني، إلى فيرارا تماماً قبل مايكل انجلو. أُعلِم أن مايكل انجلو لديه مهمات متنوعة، وسيقدم له تقريراً شفوياً (a Bocca)، مما يوحي بمهمة سرية ما.

الفونسو ديستا رجل غريب الأطوار، اشتهر بالسير في أرجاء فيرارا في الأيام الحارة عارياً تماماً، لكنه كان لاعباً سياسياً ماكراً، حافظ على استقلال دولته الصغيرة على الرغم من الظروف المضطربة والتهديدات المتعددة (ولا سيما من يوليوس الثاني). كان أيضاً أحد رعاة الفن العظماء في عصر النهضة. في غرف الألاباستر الصغيرة [1] خاصته (camerino d«alabastro)، (ألاباستر حجر كلسي شفاف، يُنحت بيسر لقلة صلابته، ثم يُسخَّن لكي يصبح صلباً مثل الرخام ويفقد شفافيته - المترجم) جمع ثلاث تحف فنية عظيمة من الرسم الأسطوري للفنان تيتسيان، إضافة إلى عمل آخر للفنان جيوفاني بيليني، حوَّره تيتسيان لكي يناسب المجموعة الفنية.

كان للدوق أن يحب أيضاً اقتناء عملٍ لمايكل انجلو؛ ربما كان هذا أحد أسباب كراهية مايكل انجلو لزيارة فيرارا. كان ديستا محباً عظيماً للنساء، كما توحي لوحاته التي تعج بالعري الحسي. تزوج لوكريتسيا بورجا، ابنة البابا الاكساندر السادس سيئة الصيت، التي أنجب منها ثمانية أطفال (وحزن لموتها، إثر حمى النفاس، حتى إنه أُغمي عليه في جنازتها). ثم، بخلاف ما جرت العادة عليه بالنسبة إلى حاكم من القرن السادس عشر، تزوج خليلته، لاورا ديانتي، امرأة جميلة من أصل متواضع، من الواضح أنه احترمها لأسباب ليست مالية ولا وراثية.

روى كونديفي أنه حين وصل إلى فيرارا «استقبل الدوق مايكل انجلو بمحيا مبتهج». دُعِي الفنان إلى جولة على ظهور الجياد لرؤية المواقع العسكرية والفنية في المدينة. «رافق مايكل انجلو بنفسه، وعرض عليه كل القطع المعنية وغيرها، من المواقع المحصنة إلى المدفعية؛ وفتح أيضاً كل مجموعاته له، عارضاً له كل شيء بيديه، ومن أشهرها، بعض أعمال

(١) كانت تقع في مجاز من طابقين، يربط كاستيلو إيستنس وقصر دوكالي، الذي يحتفظ فيه الفونسو بسلسلة من الغرف السرية الصغيرة. بحلول سنة ١٥٢٩، ضمت تلك الغرف التشكيلة الأثرى للوحات البندقية الأسطورية، التي يمكن رؤيتها في مكان واحد.

الرسم.» تلك كانت المرة الأولى التي يرى فيها مايكل انجلو بعض الأعمال بالغة الجودة لأحد أعظم معاصريه: تيتسيان.

بحسب فاساري، حين أبدى مايكل انجلو إعجابه بالمجموعة، خصَّ بمديح مميز بورتريه ديستا لتيتسيان، اختيار لا بدَّ وأنه حمل شعوراً خفياً مريراً وتهكمياً؛ لأنه في هذا العمل، تسترخي يد الدوق على المدفع المسمى «لا جوليا»، الذي صُنِع من معدن تمثال يوليوس البرونزي المصهور الذي أنجزه مايكل انجلو.

أخبر مايكل انجلو كونديفي أن ديستا قال له مازحاً وهو يغادر: «مايكل انجلو، أنت سجيني. إذا أردتني أن أطلق سراحك، أريدك أن تعدني بأنك ستنجز شيئاً ما بيديك، أي شيء يناسبك، مثلما ترغب، نحت أو رسم».

في هذا التعليق المرح مسحة شريرة. كون المرء سجيناً عند الفونسو ديستا ليس بالأمر المفرح كلية. سجن اثنين من أشقائه، جوليو وفيرانتي؛ لأنهما تآمرا عليه سنة ١٥٠٦. كانا لا يزالان سجينين في القلعة في فيرارا، حين زار مايكل انجلو المدينة، بعد ربع قرن تقريباً. ذكَّر ديستا مايكل انجلو لاحقاً عبر رسالة بأنه لطالما تمنى أن يقتني شيئاً من يديه. من المهم أن مايكل انجلو تذكَّر التعليق الشرير «أنت سجيني». هذا ما شعر به الفنان تماماً حيال رعاته: مقيداً وحريته محدودة. شاء أم أبى، وافق على رسم لوحة للدوق.

بعد مغادرة مايكل انجلو فيرارا، عاد إلى فلورنسا وواصل الإشراف على التحصينات[1]. عند هذه المرحلة، أصبحت تقوية أسوار المدينة عملية ضخمة. في تموز، لاحظ ماركانتونيو كارتولايو، رئيس مجلس تسعة الميليشيا، أن ثمة مائتي شخص يعملون هناك «ليلاً ونهاراً».

غطى مايكل انجلو هضبة سان مينياتو المشرفة على المدينة، بنظام مبتكر من المواقع الحصينة والسواتر. اتخذت كلها موقعاً مذهلاً منسجماً مع تضاريس الأرض، بحسب وصف مَن شاهدوها.

بُنِيت إنشاءات الطوارئ تلك من طين ممزوج بالقش، تسندها بطانات من آجر غير مفخور. كانت التحصينات في سانت مينياتو الأكثر أهمية من بين دفاعات مايكل انجلو؛ هناك مواقع محصنة في بورتا إلا جُوستيتسيا وبورتا سان جورجيو.

إجمالاً، كانت عملية منسقة هائلة، استفاد فيها مايكل انجلو للغاية من خبرته في إدارة ورشة كبيرة في سان لورنزو. عمل بعض أفراد فريقه، من العمال والمشرفين من تلك المشاريع، في مشروع التحصينات. في سخرية مريرة، بعض الرخام الجميل المستخرج بتكاليف كبيرة

---

(١) لو أُريد من المهمة الدبلوماسية التي كان مايكل انجلو جزءاً منها، أن يقنع الفونسو بدعم الجمهورية الفلورنسية، فقد فشل. لم يفعل ذلك إطلاقاً.

وبمشقة من أجل مشاريع بابوات آل مديجي، نُحِتت منه كرات مدفعية (صنع أحد البنائين ٦٦٤ كرة مدفع).

في آب وأوائل أيلول من سنة ١٥٢٩، اتضح أن فلورنسا كانت من دون حلفاء، وتحتم عليها إما أن تحارب أو تعقد اتفاقاً مع كليمنت. عندما وصل تشارلز الخامس إلى جنوا، قيل للسفراء الفلورنسيين أن الإمبراطور لن يفعل شيئاً حتى يتفقوا مع صديقه البابا. اقترح تشارلز بأن على فلورنسا أن تفعل ذلك، إذا أرادت المدينة أن تتجنب مصير روما. وفي الوقت نفسه تقريباً، وصل خبر إلى فلورنسا بأن فرنسا قد عقدت اتفاقاً منفصلاً مع الإمبراطور. انهارت عصبة كونياك.

طبقاً للاتفاقية الجديدة مع البابا، شرع تشارلز بتحجيم الجمهورية الفلورنسية، وأعادها إلى حكم آل مديجي - لكن إلى حكمه في آخر المطاف. كانت نيته أن تصبح فلورنسا جزءاً موالياً لإمبراطوريته ومحل ثقته، بدلاً من كونها دولة مستقلة غير مستقرة ولا يمكن التكهن بمصيرها.

في الرابع عشر من أيلول، دخل الجيش الإمبراطوري فلورنسا، وبدأ حصاراً حول كورتونا. انطبق الفخ السياسي والعسكري: كان من الواضح أن فلورنسا ستُهاجم وتُعاني من مصير روما الفظيع. في الوقت نفسه، بلغ بناء التحصينات ذروته. في العشرين من أيلول سنة ١٥٢٩، قرَّر مجلس الحكم أن على كل رجل بين سن الثامنة عشرة والخمسين أن يعمل في مشروع التحصينات.

في تلك الأثناء، راودت مايكل انجلو الشكوك بشأن خيانة ما. ترك القائد العام لقوات فلورنسا- مرتزق من بولونيا اسمه مالاتيستا باليوني- بعض المدافع من دون حرس، خارج المواقع المحصنة التي صمَّمها مايكل انجلو في سانت ميناتو. سأل مايكل انجلو ضابطاً اسمه ماريو أورسيني عن سبب ذلك، فأجاب أورسيني: «يجب أن تعلم أن كل الرجال في عائلته خونة، وهو أيضاً سيخون المدينة».

ذهب مايكل انجلو، وقد تملَّكه الرعب، إلى مجلس الحكم، وكشف عما سمع ورأى. بيَّن لهم الخطر المحدق بالمدينة، وقال: إن هناك وقتًا لاتخاذ تدابير الحيطة، إذا ما شاءوا. لكنهم، بدلاً من تقديم الشكر لمايكل انجلو، أساءوا إليه لكونه «مرتاباً وخائفاً» للغاية. وعليه، بلَّغ مايكل انجلو عن القائد، الذي سيود أن ينتقم - من دون نتيجة.

في تلك اللحظة، فقد مايكل انجلو أعصابه فجأة، بحسب وصفه بعد ذلك في رسالة إلى صديقه باتيستا ديلا بالا. في صباح الثلاثاء، الحادي والعشرين من أيلول، كان مايكل انجلو في المواقع المحصنة في سان ميناتو، حين جاء «شخص ما» من بوابة سان نيكولو في

الأسفل (هضبة سان مينياتو تقع خارج أسوار المدينة). «همس» هذا الشخص الغامض في أذن مايكل انجلو أنه من الخطر أن يبقى هنا لحظة أخرى، وأن عليه أن يغادر فلورنسا من دون إبطاء. ذهب الرجل معه إلى البيت، حيث تناول العشاء معه، وبقي إلى جانبه حتى غادر. ختم بتعليق فيه ريبة ملغَزة «لا أعرف إن كان إلهاً أم شيطاناً».

التفصيل الوحيد الذي أغفلته رسالة مايكل انجلو الغامضة هو هوية الرجل الذي جاء إليه من بوابة سان نيكول. يبدو من المحتمل، على أي حال، أن رينالدو كورسيني في الحقيقة هو من رافقه في الجزء الأول من الرحلة. كورسيني هذا، بحسب بينيديتو فارجي الشاعر والمفكر والمؤرخ الفلورنسي، «لم يكف عن حث مايكل انجلو على الهرب، مؤكداً أن المدينة ستقع في قبضة آل مديجي في ساعات وليس أيام».

غادر الفنان فلورنسا على وجه السرعة، بحيث لم يسمح له الوقت بتوديع أي من أصدقائه، وهو ما قد يكون مخاطرة بأي حال من الأحول. حاول هو ومَن معه المغادرة عبر إحدى البوابات في شرق المدينة- بورتا الا جُوستيتسيا- لكن الحراس لم يسمحوا لهم بالخروج. عند بوابة براتو في الشمال الغربي، أيقظوا الحراس من غفلتهم. صاح شخص ما في هذه اللحظة «دعوهم يخرجون، إنه واحد من التسعة، إنه مايكل انجلو»، وعليه تسلَّل الخيالة إلى الريف. رافق مايكل انجلو مساعده انتونيو ميني والصائغ بيلوتو وريناتو كورسيني.

توجه الرجال الأربعة شمالاً. بحسب فاساري «حمل كل منهم عدد من عملات الكراون، وقد تمت خياطتها إلى سترته المبطنة». لاحقاً، كتب فيجيوفاني، راهب كنيسة سان لورنزو، أن مايكل انجلو هرب لكي ينقذ أمواله، وربما كان هذا أحد الاعتبارات.

وصلوا إلى فيرارا أخيراً، حيث اقاموا في نُزل. حرص الفونسو ديستا أن يعرف أي وافدين جدد يدخلون مدينته، وسرعان ما عرف أن مايكل انجلو قد وصل. أرسل الدوق عدداً من رجال البلاط فوراً إلى النُزل مع تعليمات بمرافقة الفنان وخيله وأمتعته إلى مقر إقامة ديستا الدوقية[1].

نقل فاساري إحساس مايكل انجلو بالفزع؛ «لأنه وجد نفسه تحت رحمة سلطة أخرى، لم يتبقَ أمامه من طريق سوى الإذعان بلا اعتراض؛ وعليه، ذهب معهم لكي يرى الدوق، لكنه ترك أمتعته في النُزل».

انزعج ديستا قليلاً من بقاء أمتعة الزائرين في الفندق، لكنه دعا مايكل انجلو مرة أخرى

(١) من المحتمل أن فاساري قد خلط بين هذه الزيارة إلى فيرارا، مع الأخرى الموثقة بشكل أفضل في الصيف الماضي، التي وصفها كونديفي. من ناحية أخرى، مرَّ مايكل انجلو بالمدينة. في طريقه بالتأكيد، وربما كان لدى فاساري مصدر آخر عن تلك الأحداث من الصائغ بيلوتو.

إلى جولـة لكـي يرى مجموعتـه، وألحَّ عليـه لكي ينضـم إلى خدمته. وهذا مـا رفضه مايكل انجلو؛ لأنه كان لديه مخطط آخر كما سـنرى سريعاً. فعرض عليه الدوق أن يعطيه «أي شيء بمتناوله».

«لأن مايكل انجلو لم يرد أن يتفوق عليه أحد بالكياسة، شكر الدوق بحرارة»، ثم التفت إلى صحبـه وأوضـح أنهم حملوا معهـم مبلغاً كبيراً من المال، وكله في خدمة الدوق. الرسـالة واضحة: مايكل انجلو ليس خادماً، بل قريناً. اسـتمرت لعبة التنافس في الكياسـة حين عاد مايـكل انجلو إلى النُزل، حيث أرسـل ديسـتا كثـيراً من الهدايا، ومعهـا تعليمات إلى صاحب النُزل ألا يقبل أي مال لتسديد فاتورة مايكل انجلو.

افـترق كورسـيني هنا عـن المجموعة وعـاد إلى فلورنسـا، في حين واصل مايـكل انجلو وانتونيـو وبيلوتو مسـيرهم إلى البندقية (دولة إيطالية لا تطالها يـد البابا ولا الإمبراطور ولا الجمهورية الفلورنسية، ولهذا السبب بلا ريب، توجهوا إلى هناك)[1].

خطّـط مايـكل انجلو أن يغـادر مباشرة إلى فرنسـا، حيث من المؤكد أن فرانسـوا الأول، أحد حكام أوربا العظام، سـيرحب به بحماس. تحمَّس، لازار دو بايبف، السفير الفرنسي في البندقية، بشـكل عظيم لوصول مايكل انجلو. لكنه روى أن مايكل انجلو «لا يُرى إطلاقاً، وظـلَّ متخفيـاً لأنه لا يريد أن يتخذ من هذه المدينة مسـتقراً له». بحسـب فاسـاري، تفادى مايكل انجلو الدعوات من البندقية؛ لأن لديه رأيًا متدنيًا بـ «فهمهم لفنِّه». ربما كانت الحقيقة هي العكس: لم يكن مايكل انجلو معجباً للغاية بالرسـم ولا بأي راعٍ جمعه في البندقية. حين سمع سباستيانو أن مايكل انجلو في مدينته، شعر بالخجل لأنه لم يتمكّن من مرافقته في جولة ولا تقديمه إلى الأشخاص المعنيين «لو كنت في البندقية، لاختلف كل شيء».

لو واصل مايكل انجلو مسيره إلى فرنسا، لتغيَّرت حياته وتاريخ الفن. على أي حال، مثلما أوضح مايكل انجلو في رسـالته إلى باتيسـتا ديلا بالا» حين وصلت إلى البندقية وتحرّيت عن الطريق، قيل لي إن السفر من هنا يعني المرور بالأراضي الألمانية التي كانت صعبة وخطرة». سـيطرت القوات الإمبراطورية على شمال إيطاليا برمته، وكان الإمبراطور بنفسه ينتظر لكي ينتقل من مدينة بياسنزا إلى بولونيا، حيث سيلتقي مع البابا.

على ما يبدو، كان ديلا بالا يخطط للذهاب بنفسـه إلى فرنسـا. لو أنه قام بالرحلة، تسـاءل

(١) يمكـن تتبـع أثر الرحلة في سلسـلة من الحسـابات التي دوّنها مايـكل انجلو في العاشر مـن تشرين الأول. كان يغطـي نفقات صحبـه - وعليه، ١٠ دوكاتيات دُفِعت لكورسـيني، و٤ لقاء جواد بيلوتو. من فيرارا، سـافر مايكل انجلو وبيلوتو وانتونيو بالزورق إلى البندقية من بونديno، عند أعلى النهر. ما إن وصل، حتى اسـتأجر مكاناً وانطلق يشـتري أشـياء ضرورية: جوارب لانتونيو، وحذاء برقبة لبيلوتو وقبعة صغيرة ورداء. كان لا يزال متوتراً حتى إنه أخطأ بالتاريخ، فكتب «أيلول» في الأعلى، بدلاً من «تشرين الأول».

مايكل انجلو فيما إذا كان سيعلمه، أين يلتقيان «ولسوف نلتقي»، لكن بدلاً من ترتيبات السفر، تلقى إجابة طغى عليها سيل بلاغة وطنية استثنائي.

كان ديلا بالا في حالة ابتهاج دينية، تحولت إلى شوفينية. كان لديه إيمان كامل بأن قوات العدو المعسكرة أمام أسوار فلورنسا سوف «تنكسر على يد» الفلورنسيين. تنبأ بأن تحصينات المدينة - واضح أنه مهووس بها - ليس في حالتها الراهنة المؤقتة، بل المتقنة مع أسوار ومواقع محصنة دائمية، تدافع عن المدينة المقدسة لسنين قادمة.

في كل جانب من المدينة، رأى ديلا بالا «حماساً كونياً يستحق الإعجاب من أجل الحفاظ على الحرية: خشية فريدة من الرب؛ واتكال عليه وعلى عدالة قضيتنا». تطلع إلى «تجديد العالم والعصر الذهبي»، متوقعاً بثقة أن الفلورنسيين سيستمتعون به في المستقبل.

في الثلاثين من أيلول، مثله مثل عدد من الأشخاص الذين هربوا من المدينة، أُعلِن مايكل انجلو خارجاً عن القانون، ما لم يعد بحلول السادس من تشرين الأول. لكن ديلا بالا ضمن له وصولاً آمنا طيلة شهر تشرين الثاني. أرفق عشر رسائل من أصدقاء آخرين، حثّت مايكل انجلو على إنقاذ نفسه وأصدقائه وشرفه وملكيته، بالعودة - والاستمتاع بالنصر القادم أكثر من ذلك. استمالوا مايكل انجلو، لكن على مضض، مثلما أخبر كونديفي فيما بعد. استمالته «التضرعات العظيمة» ومناشدة وطنيته.

في السادس عشر من تشرين الثاني، عبّر لازار دو بايف عن انزعاج فرنسا من صفح الفلورنسيين عن «خوف مايكل انجلو وجبنه، ولذلك عاد». بوسع المرء أن يتفهّم كدره. فيما بعد، وصل عرض براتب ومنزل في فرنسا، فقدمه بايف إلى فلورنسا. لكن العرض وصل متأخراً للغاية؛ لحظة تردّد مايكل انجلو انتهت. سرعان ما عاد إلى فلورنسا، التي بدأ العدو بقصفها.

أُطلِقت أول قذيفة مدفعية على المدينة في التاسع والعشرين من تشرين أول، انصبت النيران على سان مينياتو، مثلما توقع مايكل انجلو. في اليوم الأول، أُطلقت خمسون قذيفة على أبراج أجراس الكنائس الرومانية الطراز. بعد عودة مايكل انجلو، كان في مقدمة أولوياته، مثلما أوضح لكونديفي، حماية هذا البرج «الذي تحطم تحت ضربات مدفعية العدو المتواصلة». تمثّل حل مايكل انجلو بمواجهة المقذوفات المحلّقة بالمرونة الممتصة، الصلابة والنعومة.

في البدء، استُخدِمت ١٨٠٠ لفافة صوف من وكالة الصوف **arte della lana**، بوصفها بطانة، ثم عبِّئت حشيات بالصوف والقنّب والخيش. وصف كونديفي كيف أن مايكل انجلو «استخدم حبال متينة، علّقها في الليل من القمة حتى القاعدة، لكي تغطي

الأجزاء التي قد تُقصف». في السادس عشر من كانون الأول، تسببت قذيفة عشوائية بانهيار مبنى في سان ميناتو، فقُتِل ثلاثة عشر شخصاً كانوا يتفقدون التحصينات في تلك اللحظة، من بينهم ماريو أورسيني، الضابط الذي حذر مايكل انجلو من الخيانة.

على أي حال، نجح الحل إجمالاً؛ لأن قمة البرج ناتئة، تعلقت الحشيات بعيداً عن الجدران السفلى، «وعليه، عند إطلاق قذائف المدفعية، جزئياً من المسافة التي يجب أن تقطعها، وجزئياً من وجود الحشيات، لم ينجم عنها أذى، أو القليل منه فقط، ولا حتى تدمير الحشيات نفسها؛ لأنها كانت مرنة».



الشكل ٤ : على غرار مايكل انجلو، ليدا والتم، ١٥٤٠ تقريباً - ١٥٦٠

لم يكن هذا عملاً فنياً، بل حلاً معمارياً للمشكلة: طبقة لحم وجلد مرنة على عظام الهيكل. الوصف المفصَّل في كتاب كونديفي «حياة» يشير إلى أن هذا كان إنجازاً افتخر به مايكل انجلو. ابتهج بشكل عظيم «بإنقاذ المدينة وإيذاء العدو».

مع مرور الوقت، لم يكن القصف، بل المجاعة، ما حطَّم المقاومة الفلورنسية. بعد أن فشل أمير أورنج، الذي خلف دوق بوربون في قيادة الجيش الإمبراطوري، في اختراق

الأسـوار، قـرر اتباع اسـتراتيجية الحصار. في حين قُـضِي على خطوط إمـداد الطعام ببطء، وقُطِع التواصل مع العالم الخارجي، انشـغل مايكل انجلو بلوحته من أجل الفونسـو ديستا. موضوعهـا ليدا والتم، من اختيار الفنان وليس الدوق[1]، يوجد تخطيطان منها على صفحة بتاريخ السادس من كانون الثاني، مما يوحي بأن رسم اللوحة قد بدأ في الأيام اللاحقة.

طبقاً للأسطورة، اغتصب الإله زيوس وكان حينها على هيأة طائر التم، ليدا زوجة ملك اسبارطا. فحملت بأربعة أطفال، هيلين وكلايتمينسترا وكاستور وبولوكس، وضعتهم على هيأة بيض. القصة غريبة بادئ ذي بدء، وتصوير مايكل انجلو لها - بقدر ما يسـعنا أن نرى في النسـخ الناجية - غريب تماماً. على ما يبدو، تم تدمير اللوحة في فرنسـا في القرن السـابع عشر؛ لأنهم عدّوها غير محتشـمة. يبدو أن جامعي الأعمال الفنية الفرنسيين في ذلك الوقت قد أزعجتهم توصيفات هذه الفكرة. قطَّع لويس أورلينز، ابن دوق أورلينز، لوحة كوريجيو التي تناولت الموضوع نفسه، ثم رُمِّمت ثانية مع بعض الصعوبة.

ربـما مثَّلـت «ليدا» محاولة من مايكل انجلو لكي يراعي ذوق دوق فيرارا غير المحتشـم. في غرف الفونسـو ديسـتا الصغيرة، رأى مايكل انجلو مؤخراً لوحة تيتسـيان الأسـطورية «الاندريون». كان له أن يرى أحد العاريات الأكثر سحراً بشكل حسي في الفن الغربي.

والآن، رسـم مايـكل انجلو لوحة هي الأغرب. جسـد ليدا ضخم البنية وقد استطال مـن أول نظرة. يلتف جسـدها حول هذا الطائر المرفرف الضخـم بطريقة أفعوانية، في حين يمدُّ منقاره الملتوي لكي يقبِّلها في الفم. في أثناء ذلك، يمسد مؤخرتها بريشه بطريقة غرامية مذهلة.

بالحكم اعتماداً على النسخ الناجية، مع غرابتها، لوحة «ليدا» صورة شعرية حسية بعمق وبشـكل ملغَّز. يتحدث الجسـد بلغته الخاصة، كما هي الحال دائماً مـع أعمال مايكل انجلو. أصابـع ليدا مسـترخية، لكنهـا تلتوي مـسرةً. الانطباع عـن الجنس بين إنسـان وطائر حي وسريالي من فوره: المرأة تبدو نائمة، ربما تحلم، طائر التم رجولي بشـكل بطولي. (كان كائناً جديراً بوضعه إلى جانب سـمكة يونس الرائعة في سـقف كنيسـة السيستين في رسم مايكل انجلو للحكايات الحيوانية).

في الأشـهر الأولى من سنة ١٥٣٠، تمسك الجمهوريون الفلورنسيون بفكرة أن فيرارا - وفرنسا، على نحو أكثر أهمية - قد تتدخلا من أجل إنقاذهم. لكن بدءاً من آذار، حين بدأت قبضة الحصار تشتد، تبدَّد الأمل. سحب ديستا مبعوثه، وتصالح مع البابا ومدَّ المحاصِرين

(١) كنَّ حبيات جوبيتر موضوعاً مفضلاً لمتذوقي الفن في شمال إيطاليا. بعد سنة أو اثنين، رسم كوريجيو سلسلة، من بينها «ليدا» للدوق فيديريكو الثاني غونزاغا في مانتوا، وهي اللوحة التي قُدِّمت إلى الملك تشارلز الخامس لاحقاً.

بالمدفعية والجنود. لم يعد هناك غرض وطني وراء إرسال اللوحة له، وأصبح غير ممكن أيضاً، إثر انقطاع الاتصالات. أعدِم حملة الرسائل إذا ما أُلقِي القبض عليهم.

أصبحت الحياة داخل المدينة شاقة أكثر فأكثر. في أوائل السنة، أصبح اللحم نادراً. في عيد الفصح، ذبح قائد القوات الفلورنسية، مالاتيستا باليوني، حماراً بدلاً من الحَمَل التقليدي، لكي يعطي الناس سابقة. بحلول الصيف، حتى لحم الخيل أصبح ترفاً، ولحم الفئران والقطط باهظ الثمن. اقتصر طعام معظم السكان على الخبز المصنوع من النخالة، وتناول الماء فقط (نفذ النبيذ، مثله مثل الزيت). ازداد الموت جراء المرض.

بحلول تموز، اتضح أن الموقف الفلورنسي خاسر، من وجهة نظر باليوني وستيفانو كولونا، قائد المرتزقة الآخر. وعليه، بدأوا بمفاوضات سرية مع الجيش المحاصِر. لكن، بين أتباع سافونارولا المتشدِّدين، مثل باتيستا ديلا بالا، لا يزال هناك «حماس عام يستحق الإعجاب للحفاظ على الحرية»، وهو ما كتب عنه إلى مايكل انجلو. لم يظنوا أن الرب يخذلهم. قبول الشروط التي نصَّت على عودة آل مديجي إلى كامل سلطاتهم وحقوقهم، كانت خيانة بالنسبة إليهم.

في آخر المطاف، لم يبقَ لديهم خيار، بمواجهة التهديد من قادتهم بفتح البوابات والخروج مع القطعات النظامية. وصف مايكل انجلو لكونديفي ما حصل - «سُمِح للعدو بالدخول بحسب اتفاق» - يوحي بأنه اتفق مع الجمهوريين المتحمسين. مثلما كتبت سيسيل روث «لغلبة الأعداد في الخارج واستنزاف الخيانة في الداخل. الأعجوبة أن المدينة قاومت طيلة نصف مدة الحصار». بعض الفضل في مقاومة الحصار يجب أن يعود إلى مايكل انجلو.



سقوط فايتون (تفصيل)، ١٥٣٣.

الفصل الثامن عشر

حب ومنفى

«دع الزمن يعلِّق أيامه وساعاته في تلك اللحظة،
الشمس تتوقف قبل ميعادها على طريقها القديم،
لكي يتسنى لي ربما، ليس لأني أهل،
أن استبقي سيدي العذِب، مَن أتوق له،
تحتضنه هاتان الذراعان المتأهبتان غير الجديرتين».

مايكل انجلو، سوناتا إلى توماسو دي كافاليَري، ١٥٣٣

في تشرين سنة ١٥٢٩، بعد أيام من هروب مايكل انجلو من فلورنسا، بدأ كليمنت السابع بالسير شمالاً نحو بولونيا من أجل التفاوض مع تشارلز الخامس. أصبح هيأة آفلة مقارنة بذلك الرجل حسن الطلعة الشاب الأنيق الذي أصبح بابا قبل ست سنوات: جلده أصفر إثر مرض الكبد، وإحدى عينيه عمياء تقريباً.

تعلم كليمنت الدرس أخيراً: بوسعه أن يعمل بوصفه حليفاً للإمبراطور فقط. مصير فلورنسا كان أحد المسائل التي حسمها الاثنان ذلك الشتاء في بولونيا. كان القرار، مثلما أراد البابا، أن يحكم آل مديجي فلورنسا، ومثلما رغب الإمبراطور، يجب أن تكون جزءاً جديراً بالثقة من الإمبراطورية، يحكمها أمراء بالوراثة، يدينون بالولاء له. لن يكون هناك دساتير خصوصية بعد اليوم، ولا تذبذب بين سياسة خارجية وأخرى.

حين كانت فلورنسا تحت الحصار، في الرابع والعشرين من شباط سنة ١٥٣٠، تُوِّج

تشارلز الخامس إمبراطوراً[1]، في كنيسة سان بيترونيو، في بولونيا. مسحه الكاردينال اليساندرو فارنيسي بالزيت المقدس، ثم أعطاه البابا كليمنت الكرة السلطانية والصولجان والسيف وتاج الإمبراطورية.

بعد ذلك، حمل دوق أوربينو ذلك السيف عالياً في المسيرة الفخمة التي انطلقت من سان بيترونيو إلى سان دومينيكو، كنيسة بولونيا العظيمة الأخرى. في سره، لام كليمنت دوق أوربينو على عدم تدخله من أجل إيقاف تدمير روما. وصل[2] خارج المدينة مع قوات موالية لعصبة كونياك، لكن بدلاً من أن يهبَّ لإنقاذ البابا والمدينة - إما لأسباب عسكرية مقبولة أو ربما انتقاماً لجراحات الماضي التي عانى منها على يد آل مديجي - سار بجيشه مبتعداً.

عندما استسلمت فلورنسا أخيراً في آب سنة ١٥٣٠، اعتقد كليمنت، الذي عرف الفلورنسيين حق المعرفة، أن من الأفضل إعلامهم بمصيرهم برفق. أشارت الشروط إلى حكومة جديدة «ينظمها وينصبها سمو الإمبراطور في غضون الأشهر الأربعة القادمة، شريطة الحفاظ على حرية المدينة دائماً».

في العشرين من آب، نُصِّبت حكومة جديدة بالتصويت التهليلي (سُمِح لأنصار آل مديجي فقط بدخول الساحة لكي يصيحوا «نعم» و «بللي، بللي!») (Palle تعني كرة، وهي شعار آل مديجي بالإيطالية في الأصل - المترجم). لم يُسمح لأحد بمغادرة المدينة، وتم اعتقال قادة الحزب الجمهوري. أُعدِم بعضهم، ومنهم حامل اللواء السابق فرانجيسكو كاردوجي، وتعرَّض آخرون، منهم باتيستا ديلا بالا، للسجن والتعذيب. عُثِر على ديلا بالا ميتاً في زنزانته في المدينة التوسكانية، فولتيرا سنة ١٥٣٢، وساد الظن بأنه قد سُمِّم.

كان وقت تصفية الحسابات. كان رئيس الحكومة الفلورنسية التنفيذي، باجيو فالوري

---

(١) كان تشارلز الإمبراطور الروماني الأخير الذي يتوجه البابا. طيلة ٧٣٠ سنة سابقاً، منذ أن توَّج البابا ليو الثالث شارلمان في عيد الميلاد سنة ٨٠٠ ميلادية، تم الإقرار بإنه لكي يستحق الإمبراطور اللقب، مقارنة بالإمبراطور المنتخب، لا بدَّ من تتويج البابا له. لاحقاً، اكتفى الأباطرة بإعلان أنفسهم «إمبراطور الرومان المنتخب». وسمت المراسيم في بولونيا نهاية حقبة طويلة.

(٢) شوهد الجيش الذي قاده دوق أوربينو وماركيز سالوتسا من كاستيل سانت آنجلو في الأول من حزيران، مما رفع آمال المحاصَرين التي لم تتحقق. انقسم الرأي حينها بشأن السبب وراء إحجام دوق أوربينو المتواصل عن مهاجمة العدو. عزاه فرانجيسكو غوجيارديني إلى الجبن، في حين ردَّه شقيقه لويجي إلى كراهية الدوق لآل مديجي. في حوار مع باولو جيوفو، ماركيز ديل فاستو، وهو قائد عسكري آخر، تبنّى الرأي بأن قوات أوربينو كانت ضعيفة وسيئة التدريب للغاية لتتمكن من استعادة المدينة، لذا، كان قراره منطقياً. اتفق كثيرون أنه من غير الحكمة أن يثق كليمنت برجل، أساء هو وابن عمه ليو العاشر إليه بإفراط. لكن لاحقاً، كما سنرى في حالة مايكل انجلو، لم يكن كليمنت الرجل الذي يحمل ضغينة، وما كان له أن يتوقع أن يفعل أحد ذلك تجاهه.

يمثل البابا مع الجيش المحاصِر. أُدرج اسم مايكل انجلو على لائحة باجيو الخاصة بالخونة، الذين يجب أن يُعاقَبوا. بحسب كونديفي «أرسلت المحكمة حرساً لكي يعتقلوا مايكل انجلو أيضاً، وتم تفتيش جميع الغرف والصناديق، ومن ضمنها المدخنة وبيت الخلاء»، حيطة مايكل انجلو وحذره أنقذاه. تعذَّر عليه الهرب، لكنه نجح في الاختفاء؛ «خشيةً مما سيحصل، هرب مايكل انجلو إلى بيت صديق عظيم له، حيث بقي متخفياً لعدة أيام، من دون أن يعلم أحد أنه هناك سوى صديقه».



الشكل ١ : سباستيانو ديل بيومبو، «كليمنت السابع والإمبراطور تشارلز الخامس» في بولونيا، سنة ١٥٣٠ تقريباً.

أكَّد فيجيوفاني، راهب كنيسة سان لورنزو، أنه مَن آوى الفنان في أثناء حملة التطهير. وأضاف أن رجلاً اسمه اليساندرو كورسيني كُلِّف بمهمة تعقب مايكل انجلو وقتله. كان هذا الرجل من أقارب باجيو فالوري، من أنصار آل مديجي لمدة طويلة، وكان قد غادر المدينة بالتزامن مع مايكل انجلو في تشرين الماضي، وانضم لقوات البابا. (بوصفه جزءاً من عقوبته على هذه الخيانة، رسم آندريا ديل سارتو على جدار البارجيلو بورترياً له يضاهي الحقيقة، وهو متدلٍ برجل واحدة من حبل). (the Bargello متحف في فيرنتسي- المترجم). ربما هناك دور للضغينة في كل هذا؛ لأن اليساندرو كورسيني قريب أيضاً من أحد أفراد عائلة كورسيني، والذي على ما يبدو أن مايكل انجلو قد شرَّحه.

بالنسبة إلى مايكل انجلو، لا بدَّ وأن «الأيام العديدة» التي أمضاها في منزل الراهب فيجيوفاني كانت فظيعة: وهو يسمع بقصص اعتقال أصدقائه وزملائه وتعذيبهم وإعدامهم، وينتظر الطرق على الباب. ربما شعر فيجيوفاني، لأنه تعامل مع البابا لسنين طويلة؛ أن كليمنت لم يكن يريد أن يُقتل مايكل انجلو أو تُساء معاملته. في الحقيقة، انصبَّ اهتمام كليمنت الأساس على تفادي المدينة للتخريب، التي قبل كل شيء كانت ملكية عائلته الرئيسة، وشمل هذا الاهتمام سلامة فنانها العظيم.

بعد الاستسلام مباشرة، ثمة خطر جدّي قد يدمر فلورنسا، مثلما حصل مع روما. بقي الجيش الإمبراطوري مرابطاً خارج المدينة، وقد تأخرت دفعات رواتبه لعدة أشهر، حتى جُمِع ما يكفي من المال لإقناعه بالرحيل. بات الطعام نادراً للغاية. في الخامس والعشرين من آب سنة ١٥٣٠، كتب جيسموندو بوينا روتي إلى لودوفيكو، الذي لاذ عند حفيده ليوناردو في بيسا. ثمة القليل من حالات الطاعون، وندرة الخبز عظيمة، مع أن بعض الجبن والبيض واللحم المحفوظ بدأ بالوصول. بعد بعض الوقت، بدأت الحياة بالعودة إلى وضعها الطبيعي، قدر المستطاع بعد أن خسرت المدينة ثلث سكانها.

حين انتهت فوضى انتقال السلطة، بعث كليمنت بأوامر إلى فلورنسا، تنصّ على وجوب العثور على مايكل انجلو، ومواصلة العمل على كنيسة سان لورنزو، إذا ما ثَبُت أنه راغب. بحسب كونديفي، نصَّت التعليمات أنه «يجب أن تحفظ له حريته، ويُعامل بتهذيب».

نمَّ هذا السلوك عن صبر عظيم، بالنظر إلى الطبيعة الشخصية لخيانة مايكل انجلو وحقيقة أنه ساد اعتقاد – صحيح أو خاطئ – أن الفنان قد أهان كليمنت وورثته. زُعِم أن مايكل انجلو اقترح تدمير قصر آل مديجي واستبداله بساحة عامة يُطلق عليها بياتسا دي مولي (ساحة البغال)، وكلمة «بغل» هنا تحمل المعنى الدارج لـ «النغل». مع أن فاري روى القصة بعد ذلك بزمن طويل، ربما كانت المزحة حقيقية.

عاد مايكل انجلو إلى العمل على كنيسة آل مديجي، لكنه أخبر كونديفي – بعبارة مريرة – أنه الآن « يعمل بدافع الخوف وليس الحب». تاريخ العفو عنه غير معروف بدقة، لكن في تشرين الثاني، تواصل كليمنت مع مايكل انجلو بشأن مشاريع في كنيسة سان لورنزو. بحلول الخامس والعشرين من تشرين الثاني، مايكل انجلو «أصبح أكثر ميلاً للعمل هناك»، وفي كانون الأول، دُفِع له راتبه الشهري مجدَّداً.

*

ربما أراد كليمنت مايكل انجلو حياً ويُعامل على نحو حسن، لكن البابا مقيم في روما.

في حين سيطر أنداد سياسيون، وفي بعض الحالات، أعداء شخصيون للبابا على فلورنسا. حكم المدينة مندوب البابا، باجيو فالوري، الذي أقام في قصر مديجي بوصفه دكتاتوراً. بحسب فاساري «من أجل كسب ود فالوري، بدأ مايكل انجلو بالعمل على موضوع رخامي، يظهر فيه أبولو، وهو يستل سهماً من كنانته، وواصل العمل عليه حتى النهاية تقريباً». هذا، إذن، نحت أنجزه مايكل انجلو بوصفه ضماناً من الاضطهاد على يد نظام جديد.

إنه عمل غريب. وجد مؤرخو الفن أن من المستحيل أن يقرروا فيما إذا كان يفترض بالعمل أن يكون «ديفيد» أم «أبولو» (أو ربما الأول في مرحلة تحوله إلى الثاني). النحت أنيق، هيأة صغيرة فاترة قليلاً: مايكل انجلو يعمل بأقل من طاقته الكاملة. طلب فالوري من مايكل انجلو أن يضع تصاميمَ لمنزله.

بعد أكثر من سنة، كتب فالوري إلى مايكل انجلو، وذكر النصب الذي لم يستلمه بعد، لكنه لم يضغط على مايكل انجلو بشأنه؛ «لأنني أعلم علم اليقين، من الود الذي تكنُّه لي، لستُ بحاجة إلى المطالبة به». في الحقيقة، لم يحصل عليه فالوري إطلاقاً؛ لحظة امتلاكه السلطة لنيل عمل من مايكل انجلو قد ولَّت. من المحتمل أن مايكل انجلو قد توقف عن نحت «ديفيد / أبولو» في أواخر عقد الثلاثينات من القرن السادس عشر، حين استُبدِل فالوري بممثل البابا، نيكولاوس شونبيرغ، مطران كابوا (١٤٧٢ - ١٥٣٧).

لم يكن فالوري الوحيد مَن كان ينتظر شيئاً من مايكل انجلو بلا طائل. تطلع الفونسو ديستا لحصوله على «ليدا والتم» بشغف، كما كتب «كل ساعة تبدو لي وكأنها سنة، وأنا بانتظار أن أرى هذا العمل». أرسل مبعوثاً - ياكوبو لاسكي، رجل بلاط معروف بـ إل بيسانيلو - لكي يستلم اللوحة وينظم الدفعات المالية. من طريقة ديستا الدمثة للغاية، التي تعاطى بها مع هذا الموضوع، ثمة تلميح أنه عرف أن الوضع قد تغيَّر. حين قُطِع الوعد برسم «ليدا» في البداية، كان حليفاً قيِّماً للجمهورية الفلورنسية. تحت تلك الظروف، كانت اللوحة ستقدم على أنها هدية. لاحقاً، لم يساعد الجمهورية، بل أعان أعداءها في الحقيقة.

في رسالة، لَّمح ديستا إلى أن بوسع مايكل انجلو تحديد الثمن، طالباً منه أن يكتب، قائلاً له: «لأنني سأكون أكثر ثقة بحكمك من رأيي في تقييمها». زد على ذلك، سيكون صديقاً للفنان لو أنه حصل على هذه اللوحة «دائماً راغب بإرضائك وأن أكون عوناً لك».

لم يكن العرض سيئاً. من الواضح أن ديستا كان لا يزال يريد هذه اللوحة بشدِّة. إلا أن مايكل انجلو لم يعد سجين ديستا. مثلما روى كونديفي، عرض مايكل انجلو اللوحة على

مبعوث الدوق إل بيسانلو، لكن هذا أخفق في تشكيل الانطباع المتوقع «وسيط الدوق، اليقظ بشأن ما يعرفه عن شهرة مايكل انجلو العظيمة وعجزه هو عن استيعاب جودة اللوحة وفنيتها، قال له «أوه، لكن هذه تفاهة لا غير»».

ثم سأل مايكل انجلو إل بيسانلو عن مهنته، فأجاب بأنه تاجر أو بائع (mercante). افترض الفنان حالاً أن هذه إهانة: ادعاء رجل بأنه تاجر إشارة سخرية إلى حقيقة أن الفلورنسيين مشهورون بكونهم تجاراً يسعون وراء المال. أجاب مايكل انجلو وقد تملكه الغضب «لقد عقدت صفقة سيئة لسيدك، اغرب عن ناظري». ربما أدلى إل بيسانلو بتعليق غير حكيم، لكن ربما كان مجرد عذر. لا بدَّ وأن مايكل انجلو قد ألقى باللائمة على ديستا بخصوص هزيمة المدينة، وأكثر من هذا، كان يعرف بأن البابا ينظر للدوق بعين الريبة. لم يرِد مايكل انجلو لا أمواله ولا صداقته. بدلاً من ذلك، قدَّم له هدية مجانية، وهي عمل فني ثمين أنجزه مساعده، انتونيو ميني، الذي احتاج أن يجمع بعض المال لسداد مهر شقيقته.

في خريف سنة ١٥١٣، أخذ ميني لوحة «ليدا والتم» معه إلى فرنسا. بعث الشاب سلسلة رسائل إلى مايكل انجلو، أثارته في البداية الرحلة عبر شمال إيطاليا وجبال الألب، ثم خاب أمله جراء المشقات التي واجهها حين وصل. في آخر المطاف، توفي ميني، فضُمَّت «ليدا والتم» إلى المجموعة الملكية الفرنسية، حيث يبدو أنها دُمِّرت بعد قرن أو أكثر كما رأينا؛ لأن شخصاً ذا عقلية متزمتة وجدها غير محتشمة.

*

ببطء، تشجعت فلورنسا لكي يحكمها اليساندرو دي مديجي. في شباط سنة ١٥٣١، حصل اليساندرو على مقعد في كل الهيئات الحكومية، وكان حينها في العشرين من العمر، وعليه، كان لا يزال قاصراً. يبقى نسب اليساندرو غامضاً. أمه من عبيد شمال أفريقيا بشكل مؤكد تقريباً، اسمها سيمونيتا، مما يجعل اليساندرو مزدوج العرق، ويوضح سبب إطلاق لقب Moro أو Moor عليه (Moro بالإيطالية، و Moor بالإنكليزية: حرفياً تعني مغربي، لكنها تشير إلى العربي عموماً - المترجم). لكن والده كان إما لورنزو الثاني دي مديجي (الرواية الرسمية)، أو، مثلما أُشيع، الشاب جوليو دي مديجي في تلك الأيام - قبل أن يصبح كاردينالاً، والبابا كليمنت السابع لاحقاً - مع أن هذا لم يتم الإقرار به علناً[1].

(١) بعد تحريرها من العبودية، عاشت سيمونيتا فلاحةً في كولي فيكيو بالقرب من روما. في سنة ١٥٢٩، كتبت إلى اليساندرو تطلب مساعدته في فقرها، ثم توفيت بعد ذلك بوقت قصير. وُجِّه له اتهام بتسميمها لكي يتخلص من الحرج.

في الوقت الذي كان يجري فيه تنصيب اليساندرو رئيسَ دولةٍ، كان في بروكسل، حيث منحه الإمبراطور تشارلز الخامس لقب دوق، وخطبه للزواج من ابنته غير الشرعية، مارغريت النمساوية. عاد إلى فلورنسا في الخامس من تموز سنة ١٥٣١، فقُرِأ الإعلان الإمبراطوري في اليوم اللاحق، بالعفو عن المدينة، والإقرار بحكم اليساندرو دي مديجي بوضوح. حكم فلورنسا حينها رجل عديم الخبرة، وما زال صغير العمر للغاية، ولديه بعض العادات - مثل حماسته في إغواء الراهبات و / أو زوجات وبنات المواطنين - مما أكد أنه لن يكون محبوباً في مدينة كانت حتى وقت قريب جمهورية سافونارولا، والمسيح رئيسها[1].

فضَّل كليمنت اليساندرو (الابن غير الشرعي لابن عمه جوليانو دي مديجي) - مع أن الشاب بدا اختياراً غير ملائم لمنصب كنسي عالٍ. مُنِح إيبوليتو منصب كاردينال ربما كمكافأة عزاء. وصفه المؤرخ جَي آر هَيْل حين كان يشاغب «متنكراً مع مراهقين من شاكلته عبر شوارع بولونيا» أيام تتويج تشارلز الخامس هناك سنة ١٥٣٠.

يعدُّ بروز اليساندرو تطوراً ينذر بالشؤم بالنسبة إلى مايكل انجلو. مثلما أخبر كونديفي «عرف أن الدوق اليساندرو كنَّ له كراهية عميقة، وأنه كان جامحاً وانتقامياً». الدافع الأصلي وراء هذا العداء غير معروف - ربما كان مزاجياً فحسب، وربما مقت اليساندرو مايكل انجلو؛ لأنه أُعفِي بيسر عن خيانته (ولكون كليمنت يقدِّره، وهو من قد يكون والد اليساندرو كما رأينا)[2]. على أي حال، لم تراود مايكل انجلو الشكوك بأن اليساندرو «سيتخلص منه، لولا خشيته من البابا».

لم يكن التخلص من ديستا سهلاً مثلما هي الحال مع الرعاة المحتملين الآخرين. سرعان ما طلب أحد قادة تشارلز الكبار الماركيز ديل فاستو لوحة. في نيسان سنة ١٥٣١، قدَّم فيجيوفاني هذا الطلب على اللوحة «أنجزها في الظرف المناسب»، بدا أنها قد تكون أي شيء «على كانفاس أو لوح، بطريقتك الخاصة، والموضوع متروك بحسب ما تراه مناسباً». في هذه المرحلة، أراد جامعو الأعمال الفنية أي عمل لمايكل انجلو، بغض النظر عن

---

(١) يصف جَي آر هَيْل اليساندرو على أنه «الأكثر عدوانية جنسياً من بين أفراد عائلته»، مع ميل للخروج متنكراً، لكن أيضاً، بطريقة غير رسمية وغريبة الأطوار، كان سياسياً ماهراً».

(٢) ربما ترتبط كراهية اليساندرو لمايكل انجلو بعلاقة الفنان المقرّبة على مايبدو من ابن عم اليساندرو وندِّه، الكاردينال إيبوليتو دي مديجي. بحسب فاساري، الكاردينال «أحب مايكل انجلو حباً جماً»، ومرة وهبه جواداً عربياً، نال إعجاب مايكل انجلو، ثم أرسل بحمولة عشرة بغال علف للجواد. من المؤكد أنه ليس هناك ود بين الشابين من آل مديجي. في سنة ٤٣٥١، كتب إيبوليتو إلى تشارلز الخامس سائلاً إياه أن يستبدل اليساندرو، الذي تآمر لاحقاً على تفجيره بقنبلة وُضِعت تحت سريره.

موضوعه. مع أنه كان مرهقاً ومشغولاً، أنجز مايكل انجلو رسماً تمهيدياً للمسيح مع مريم المجدلية في حديقة، Noli me Tangere (باللاتينية في الأصل، يعني «لا تلمسيني»، اقتباس من إنجيل يوحنا (٢٠: ١٧)،«قَالَ لَهَا يَسُوعُ: «لاَ تَلْمِسِينِي؛ لأَنِّي لَمْ أَصْعَدْ بَعْدُ إِلَى أَبِي».» المترجم)[1].

حين زار الماركيز فلورنسا في منتصف أيار، أراد أن يرى منحوتات مايكل انجلو في كنيسة آل مديجي، ورسْم لوحته التمهيدي. لاحظ فيجيوفاني أن مايكل انجلو أتى بمعجزة في إنجاز الرسم بسرعة، وأنها «شيء مقدس».

لم يكن هذا التصميم هو الوحيد الذي انتهى منه تحت الضغط. ثمة رسم تمهيدي لخليفة فالوري، بصفته حاكم فلورنسا المؤقت، مطران كابوا. بحسب ميني، رُسِم هذا العمل «باندفاع عنيف من أجل إرضاء المطران». لم يتسنَّ لمايكل انجلو أن يرفض أيّا من هذين الراعيين، لكنه نجح في التهرب من مهمة رسم اللوحتين فعلياً. وصف فاساري كيف أن مايكل انجلو رشَّح للماركيز الفنان بونتورمو لكي يقوم بمهمة الرسم «لا يسع أحد أن يخدمه على نحو أفضل من ذلك الأستاذ». نجح التعاون نجاحاً حسناً، حتى إن بونتورمو رسم لوحة المطران بحسب تصميم مايكل انجلو أيضاً.

ربما في هذا الوقت - من المستحيل تحديده بدقة - توفي لودوفيكو. دُوِّن رد فعل مايكل انجلو بطريقتين مختلفتين. أحدهما قصيدة طويلة غير مكتملة، قارن فيها حزنه على وفاة والده مع مشاعره لفقدانه أخيه بويناروتو قبل سنتين «كان أخي، كنت أباً لي / يشدُّني إليك الحب، وإليه الواجب». عارض الإحساس بالفقدان الذي شعر به حيال كل منهما عبر استعمال مجاز الفن «رسمتْ يدُ ذاكرتي أخي، / لكن أنت، تنحتُك حياً في قلبي». قصد مايكل انجلو بهذا أنه شعر بغياب لودوفيكو بشدَّة - عبر إيمانه العميق بأهمية النحت.

ثم واصل ليتخيل والده في الجنة «أصبحت مقدساً... ليس من دون حسد، يسعني أن أكتب ذلك السطر». فكَّر مايكل انجلو ملياً في أن وفاة لودوفيكو تعلمه كيف يموت. تطلَّع مايكل انجلو إلى الانضمام إليه «يجد حب الأب والابن الأمثل / زيادة في الجنة، مثله مثل كل الفضائل». عند هذه النقطة، تنقطع القصيدة؛ لا ريب أن مايكل انجلو كان يدرك أن حبه لأبيه بعيد للغاية عن المثالية في الواقع.

---

(١) ثمة إشارات أن هذه اللوحة ربما أُريد لها أن تكون هدية لقريبة الماركيز عبر الزواج، فيتوريا كولونا، ماركيزة بيسكارا. كان من المؤكد أنها تتلاءم مع أفكار أعمال مايكل انجلو اللاحقة لها، والتي وصفت المسيح مع هيئات مؤنثة. لو صحَّت هذه النظرية، فهذا أول اتصال بين مايكل انجلو وشخص سيصبح مهماً للغاية في حياته (مثلما سنرى في الفصل القادم).

السجل الآخر لوفاة لودوفيكو كان لائحة نفقات الرجل المسن، في أثناء مرضه ولتغطية جنازته. اعتماداً على تلك النفقات، يبدو أن لودوفيكو توفي في يوم ما من شتاء سنة ١٥٣٠، أو في الجزء الأول من سنة ١٥٣١: كان لودوفيكو في السادسة والثمانين عند موته، ورث مايكل انجلو منه جينات صالحة لطول العمر، إن لم يورثه أي شيء آخر.

أخذت عائلة آل بوناروتي تتضاءل. تألفت حينها من مايكل انجلو، أخوين شابين، لم يحبهما مايكل انجلو كثيراً - جيسموندو وجيوفانيسيموني - إضافة إلى ابن أخيه وابنة أخيه. الابنة تعيش في دير. بقي أقل مما كان يديم علاقته مع فلورنسا.

*

مرَّ مايكل انجلو بحالة سيئة بدنياً وعقلياً. نجا من ثلاث سنوات من الطاعون، والحروب، وسوء التغذية، والمسؤولية الجسيمة، والعمل المحموم، والقلق المتواصل، لتنتهي بخيبة أمل ساحقة والنجاة في آخر لحظة من الإعدام بتهمة الخيانة.

بحلول حزيران سنة ١٥٣١، دبَّ قلق في البابا كليمنت بشأن صحة الفنان، وهو مَن حاول وكلاؤه قتل مايكل انجلو مؤخراً. أعطى تعليمات، عبر سكرتيره، بيير بولو مارتسي، لمايكل انجلو بأن يأخذ الأمور باعتدال، ولا يدفع بنفسه إلى الإجهاد المفرط، بل بطريقة يبقى معها معافى ونشطاً وحياً، وليس ميتاً. لابدَّ وأن تقاريراً مثيرة للقلق كانت تصل إلى كليمنت.

لا يبدو أن مايكل انجلو قد أخذ تلك النصيحة على محمل الجد. على النقيض، أبدى رد فعل على ما يبدو عبر إجهاد نفسه على نحو عنيف، ومعاملتها بقسوة مازوشية تقريباً. في أيلول، أرسل جيوفاني باتيستا ميني، عم مساعد مايكل انجلو، انوتونيو ميني، تحذيراً كهذا إلى باجيو فالوري. لم يُرَ مايكل انجلو لعدة أشهر، لكون النحات كان يبقى في البيت لكي يتجنب الطاعون، لكنه رآه مرتين مؤخراً. تحدثا كثيراً عن الفن مع انتونيو والرسام بوغيارديني.

ذهبا معاً لمشاهدة منحوتات كنيسة آل مديجي، تملكت الدهشة من ميني العم على نحو مميز - مثله مثل فاساري - عند رؤيته لنصب «الليل» «الشيء الإعجازي للغاية». كان مايكل انجلو حينها في طور الانتهاء من عمل «الرجلين المسنَّين»، ربما «المساء»، وهو النصب الأكثر اكتمالاً من بين الاثنين.

علق ميني أمام ابن أخيه انتونيو وبوغياردينى بأن مايكل انجلو قد أصبح نحيفاً للغاية،

فأجابا بأنهما يعتقدان أن الفنان لم يعد بوسعه أن يعيش أطول ما لم يتغيَّر شيئاً ما. عمل كثيراً، وتناول طعاماً ليس صحياً، وكان ينام قليلاً. وعليه، بدا مرهقاً للغاية و «تضاءلت بُنيته»، كان يعاني من التهابات الرئتين والصداع والدوار. اعتقد ميني وبوغيارديني أن لديه مشكلتين: واحدة في رأسه، والأخرى في قلبه.

ظنّا أن العلة الأولى نجمت عن العمل في الساكريستي في أثناء الشتاء. من الأفضل للبابا أن يأمره بالعمل على منحوتات «العذراء والطفل» و «الدوق لورنزو» في مشغله (حيث يتوفر موقد). في تلك الأثناء، بوسع الآخرين مواصلة العمل على إطار الكنيسة المعماري. نتجت المشكلة الأخرى، قلب مايكل انجلو المعتل، عن نزاعه مع دوق أوربينو: أي ضريح يوليوس الثاني.

*

عاد مايكل انجلو إلى مراسلة صديقه القديم سباستيانو، الذي اندهش من بقائه حياً، مع معاناته لكثير من الخطر والقلق والإجهاد. لم يعد سباستيانو أبداً الرجل الذي كان عليه ثانية قبل تدمير روما. بما أنهما قد جرَّبا حلو الحياة ومرَّها، طلب من مايكل انجلو، أن يسمحا لنفسيهما بأن يعيشا ما تبقى لهما من عمر بسلام قدر الإمكان.

أصبح سباستيانو حينها ما لم يكن عليه تحت حكم ليو العاشر: فناناً مفضلاً، تصل كلمته إلى مسامع البابا. في سنة ١٥٣١، عُيِّن في وظيفة سهلة بوصفه خاتم الوثائق البابوية بالختم الرصاصي، أو بيومبو (ومن هذا أصبح معروفاً بـ سباستيانو ديل بيومبو). تطلب منه هذا المنصب أن يُرسَّم قساً. بعث سباستيانو برسالة محرَجة قليلاً، ذكر فيها أنه أصبح راهباً نتيجة لذلك، وأن مايكل انجلو سيضحك لو رآه في رداء الرهبان.

في أثناء سنة ١٥٣١ والأشهر الأولى من سنة ١٥٣٢، أُعيد التفاوض مرة أخرى بشأن مسألة ضريح يوليوس الثاني المستديمة. طرح سباستيانو القضية للنقاش، حين التقى صدفة بـ غيرولامو جينغا (١٤٧٦ - ١٥٥١)، وهو رسام ومعماري في البلاط. قال جينغا لسباستيانو إن الدوق ما زال معنياً بإكمال الضريح، لكنه غاضب إثر إصرار مايكل انجلو على طلب ٨٠٠٠ دوكاتي من أجل إكمال المشروع. لا ريب أن رأي الدوق أن كثيراً من الوقت والمال قد أُنفقا، مع تحقيق محصلة واضحة قليلة.

في حزيران سنة ١٥٣١، عرض البابا، وقد سرَّه على نحو مؤثر استلام رسالة من مايكل انجلو، التوسط بينه وبين الدوق. كان غرض كليمنت من محاولة تسوية النزاع هو رفع عبء الإجهاد عن الفنان جزئياً «سنجعله أكثر شباباً بخمس وعشرين سنة»، أعلن لسباستيانو: تذكير بأن القضية البائسة قد دامت ربع قرن.

من حيث الجوهر، كما كتب مايكل انجلو إلى سباستيانو في آب سنة ١٥٣١، هناك احتمالان: الأول: أن أكمل العمل؛ والآخر: أن أُعيد إليهم المال ليكملوه بأنفسهم. من بين هذين الخيارين، قد يُتَّبع الخيار الوحيد الذي يوافق عليه البابا. برأيي لن يوافق البابا على أن أكمله بنفسي؛ لأنه لا يجب عليَّ أن أكرس نفسي لهذا الأمر. وعليه، يجب أن يقتنعوا - أعني أيًا كان ينوب عن يوليوس - بأن يستلموا المال وينفذوا المشروع بأنفسهم.

تم التوصل إلى اتفاق في آخر المطاف، لكن ليس من دون نقاش مطول، مع كثير من حث سباستيانو المطنب لصديقه القديم. النقاط التي أراد سباستيانو الحديث عنها كانت، كم أن البابا فضَّل مايكل انجلو، وكم عظيمة هذه الفرصة للتحرر من القضية البائسة برمتها، وكم هو قليل ما ستعاني منه سمعة مايكل انجلو إثر قيام نحات من مستوى أدنى بإنهاء الضريح. واصل سباستيانو التشديد على النقطة الأخيرة في الخامس نيسان سنة ١٥٣٢، حين كان مايكل انجلو على وشك الانطلاق أخيراً نحو روما «أنت متألق مثل الشمس. لا يسع أحد أن يحرمك الشرف ولا المجد، فكِّر فقط بمَن تكون، وأن لا أحد يشن حرباً عليك، سوى نفسك».

في تلك الأثناء، كان كليمنت يتحرك بيقظة من أجل تحويل فلورنسا إلى مِلكية ترثها عائلته. أُجرِي كثير من التقصي عن الشخصيات السياسية من خلف الكواليس، في نهاية نيسان، قبل الاتفاق على دستور جديد آخر. اليساندرو الرئيس، «سيطلق عليه من الآن فصاعداً دوق الجمهورية الفلورنسية». سيخلفه ابنه، أو، إذا استحال ذلك، أقرب الأقارب. اليساندرو دي مديجي - الماجن، اليافع، لكن الداهية بطريقته الخاصة - أصبح في موقع تردَّد كوسيمو الأكبر ولورنزو الرائع في اتخاذه.

حين عاد مايكل انجلو إلى روما للمرة الأولى منذ عدة سنين، لم يُقِم في منزله في ماجيل دي كورفي، الذي تهدَّم، جراء تدمير روما وخمسة عشر عاماً من الإهمال. حتى ألواح ضريح يوليوس الرخامية قد هوت إلى أرضية الورشة. بدلاً من ذلك، أقام في قصر البلفيديري في النهاية القصوى من باحة الفاتيكان، حيث عاش في شقة صديق، بنفينوتو ديلا فولبايا (من العائلة المبدعة نفسها التي جاء منها رسام التخطيطات المعمارية التي نسخها مايكل انجلو سنة ١٥١٦)[1].

حين التقى مايكل انجلو بكليمنت - ربما مباشرة بعد وصوله - كانت المرة الأولى التي

(١) وعد بنفينوتو أن يترقب من أعلى سلالم برامانتي الحلزونية؛ حين سمع باقتراب مايكل انجلو. أعدَّت زوجة بنفينوتو، مونا ليساباتا، غرفة مايكل انجلو. (بعثت برسالة بعد مغادرة مايكل انجلو إلى فلورنسا، قائلة: عليه أن يقيم في الغرفة نفسها في المرة القادمة).

يواجه فيها الرجلان بعضهما بعضاً في غضون عشر سنوات. كان لدى مايكل انجلو أسباباً معقولة لكي تتوتر أعصابه بشأن الاجتماع.

وُقِّع عقد الضريح الجديد، الرابع حتى هذا التاريخ، في مقر إقامة البابا في التاسع والعشرين من نسيان بحضور كليمنت شخصياً، وسباستيانو وسفير دوق أوربينو، جيوفان ماريا ديلا بورتا. من النظرة الأولى، العقد تسوية معقولة. يكمل مايكل انجلو ستة تماثيل سبق وأن نحتها (ليس واضحاً أي تماثيل هي المقصودة، ربما العبيد الأربعة التي نُفِّذت في فلورنسا، إضافة إلى «النصر» و «موسى»). يُنجز نحاتون آخرون خمسة تماثيل أخرى، يدفع مايكل انجلو كلفتها البالغة ٢٠٠٠ دوكاتي، ويحتفظ مايكل انجلو بالمنزل القائم في روما. اتفق الجميع على تنفيذ كل شيء في ثلاث سنوات. كان على مايكل انجلو أن يمضي شهرين في روما، وباقي السنة في فلورنسا. يعمل على ضريحي يوليوس وسان لورنزو فقط.

اتفق الجميع على موقع جديد للضريح أيضاً. من الواضح أن وضع الضريح في كنيسة القديس بطرس غير عملي؛ لأن البناء قد توقف هناك تقريباً، ونبتت فيها الأعشاب والأزهار البرية، كما لو أنها في خرائب رومانية، من الدعامات العابرة التي أنشأها المعماري برامانتي الذي سبق وأن توفي. فضَّل دوق أوربينو كنيسة سانتا ماريا ديل بوبولو، المرتبطة مع عائلة روفيري. جابه مايكل انجلو هذا بقوله: إنه ليس هناك موقع ملائم للضريح هناك، وأن الضوء لن يناسب النحت (كشف هذا مدى تفكيره الحريص بشأن موقع منحوتاته). بدلاً من ذلك، اقترح سان بييترو في فينكولي، الكنيسة التي ارتبط بها يوليوس حين كان كاردينالاً.

تمت صياغة العقد النهائي بعد الاتفاق على دستور فلورنسا. لا بدَّ وأن كليمنت قد شعر بالرضا عند التوصل إلى حل هذين النزاعين المستديمين: حكومة فلورنسا وإكمال ضريح سلفه. أمر مايكل انجلو بالعودة في ذلك اليوم بالتحديد لكي يواصل العمل على أضرحة آل مديجي في كنيسة سان لورنزو.

توصل مايكل انجلو إلى الاعتقاد - يصعب القول سواء عبر الارتياب أم لا - بأن سفير دوق أوربينو قد «اجتمع مع كاتب العدل» وغيَّر بعض العبارات. أصرَّ مايكل انجلو أن كليمنت ما كان ليسمح أبداً بتلك الإضافات. زعم أن سباستيانو أراد إبلاغ البابا؛ «لغرض إعدام كاتب العدل».

في تلك الأثناء، بذل السفير جهداً عظيماً لإقناع الدوق فرانجيسكو ماريا ديلا روفيري

بقبول الشروط. أبلغه أن الجميع في روما ظنوا أن الاتفاقية مذهلة والنتيجة ستكون هائلة، ونصح الدوق بكتابة رسالة شخصية ودية إلى مايكل انجلو، تمدحه وتشجعه؛ «لأنه قيل لي أن هذا الرجل يصبح لين العريكة للغاية حين يلمس مزاجك الطيب تجاهه، وحينها سينطلق لكي يحقق المعجزات». على الرغم من هذا، استغرق الدوق شهراً لكي يصادق على الاتفاقية. أملت عليه غريزته ألا يقول كلمة طيبة إلى مايكل انجلو.

بعد وصول المصادقة على الاتفاقية مباشرة، أعلن مايكل انجلو أنه يودُّ العودة إلى روما. تبعت ذلك حملة منسقة لحمله على العدول عن ذلك؛ لأن أولوية البابا، مثلما يُفترَض، بالنسبة إليه كانت مواصلة العمل على المشاريع في فلورنسا. إلا أن القلق انتاب كليمنت ودائرته بشأن التاثيرات المحتملة على مايكل انجلو، وهو يستبدل فجأة مناخ فلورنسا بجو روما الرطب[1]. حتى إن كليمنت أقنع سفير دوق أوربينو بأن قدوم مايكل انجلو إلى روما في الفصل الحار سيكون خطِراً. أيلول شهر أكثر أماناً. توسل إليه سباستيانو أن يمتطي جواده حين يكون الطقس بارداً على الأقل. يبدو أن مايكل انجلو قد أجاب بأن العمل مع الطين أسهل في الجو الحار - من المحتمل على نماذج من أجل ضريح يوليوس، وهو ما كان يفترض به أن يقوم به. على أي حال، أجَّل وصوله إلى روما حتى أيلول. كان له أن يبقى مدة طويلة.

كان هدف مايكل انجلو في روما هو مواصلة العمل على الضريح بالسرعة الممكنة. على أي حال، قبل نهاية السنة، حدث أمر على مستوى أعمق من العمل. حدث استحوذ على مشاعر مايكل انجلو وغيَّر إيقاع حياته الإبداعي. قابل شاباً أرستقراطياً رومانياً اسمه توماسو دي كافاليري (معروف بين محبيه بـ توماو).

ليس معروفاً أين وكيف تقابلا. لكن لم يكن هذا أمراً عسيراً. يقع منزل كافاليري على تل كابيتوليني، مما جعله جارَ مايكل انجلو تقريباً: منزل مايكل انجلو في ماجيل دي كورفي، الذي عاد إليه حينها، يقع عند أسفل التل. إضافة إلى ذلك، كان لديهما أصدقاء ومعارف مشتركون. جد توماسو لأمه مصرفي فلورنسي، ومايكل انجلو عرف كثيرين من منطقته.

اختفى أحد هؤلاء، ليوناردو سيلايو المخلص، ربما في أثناء تدمير روما. يهتم بارتولوميو آنجيليني، موظف الجمرك، بشؤون مايكل انجلو. ربما ساعد أيضاً على تعارفهما، أصبح

(١) ربما جدَّدت وفاة بنفينوتو ديلا فولبايا المفاجئة، من الحمى في نهاية حزيران، القلق بشأن مايكل انجلو. كليمنت لم يشأ أن يخاطر بحياة شخص آخر، بعد فقدانه أستاذاً قيِّماً من دائرته.

وسيطاً. أو ربما عرَّفهما النحات الفلورنسي، بيير انتونيو جيكيني على بعض. اهتم كافاليري بالفنون، ناهيك عن التمرن عليها.

عمر كافاليري حين التقى بمايكل انجلو موضع جدل كبير. لم يُعثر على سجل ميلاده، لكن الأدلة الظرفية توحي بأنه وُلِد بين ١٥١٢ و١٥٢٠، وهكذا كان بين سن الثانية عشرة والحادية والعشرين حين التقى بمايكل انجلو (الذي بلغ السابعة والخمسين في شتاء ١٥٣٢ / ١٥٣٣).

لم ينجُ بورتريه لكافاليري، لكنه كان جميل الطلعة ومهذباً بالنسبة إلى معاصريه. المفكر الفلورنسي، بينيديتو فاركي كتب بعد خمسة عشر عاماً، واصفاً كافاليري «جماله لا يُضاهى» مع «تصرف لائق وموهبة طبيعية ممتازة للغاية، وسلوك فاتن للغاية استحقه بالفعل، ولا يزال يستحقه، كلما تحبه أكثر، تعرفه أكثر». لاحظ فاساري أنه «أكثر إلى ما لا نهاية» من أي صديق آخر «أحبَّ مايكل انجلو توماسو كافاليري الشاب، روماني من عائلة ذات حسب، وكان مهتماً بالفنون بشدة».

بدا وكأن الأمر «حب من أول نظرة» بالنسبة إلى الفنان. مع جسده المتوهج وعظامه الجافة والهشة مثل الحطب و«قلب مضطرم»، كتب في سوناتا إلى توماسو، ليس عجيباً أن «يقع المرء، في لحظة خاطفة، في النار ويحترق». يبدو أنه في طريقته الأولية، بعث رسائل مع النحات بيير انتونيو جيكيني، ومعها رسمتين هديةً.

الرسالة نفسها مفقودة، لكن مسودتها تنجو، وسمتها مشاعر مايكل انجلو القلقة من الرسالة الأولى «على نحو خالٍ من الحكمة، يا سيد توماو، يا سيدي الأعز، ما حثّني على الكتابة إلى سيادتك، ليس الجواب على أي رسالة استلمتها منك، بل لكوني أول مَن بدأ».

ظنَّ مايكل انجلو أن هذه الطريقة مشابهة لعبور نهر صغير. بدلاً من ذلك، وجد نفسه يتخبط في المحيط، ثم اعتذرَ، مواصلاً الاستعانة بالمجاز المائي، لافتقاره «المهارة لإيجاد الطريق في خضم بحر مواهبك الرائعة الهائج». لا يسع أي أحد أن يفعل أي شيء جدير بتوماسو «المنقطع النظير والذي لا شبيه له». لو أنه اعتقد أن ما بوسعه أن يفعله قد يسرُّ الشاب، لكرَّس حياته الحاضرة والمتبقية لخدمته، ندم مايكل انجلو الوحيد هو أنه لم يمضِ حياته الماضية في خدمة توماسو أيضاً. لم يُرسِل هذا التعبير المعقد عن إذلال الذات - المغاير للغاية لأسلوب تعامل مايكل انجلو مع البابوات والدوقات. بدلاً من ذلك، وصل جواب من توماسو، لم يكن متذلِّلاً بإفراط مثل جواب مايكل انجلو، لكنه كيِّس بدفء «أعدك حقاً بأن الحب الذي أكنه لك بالمقابل، يوازي أو ربما أعظم من أي شعور حملته تجاه أي إنسان، ولم أرغب أبداً بأي صداقة أكثر من صداقتك».

كان توماسو مريضاً - بوسعنا أن نفترض أن هذا هو سبب تأخره في الإجابة - وشعر أن الحظ قد جانَبَه، وهكذا، حرمه من رفقة «رجل فائق القدرة في الفن». على أي حال، بما أنه كان يتعافى حينها، فسوف يمضي وقته وهو ينظر إلى الرسمتين اللتين بعثهما مايكل انجلو («كلما درستهما أكثر، فرحت»).

عند استلام مايكل انجلو هذا الجواب، بعث إليه برد مبتهج للغاية. كان له أن يعد نفسه مخزياً، أمام الأرض والسماء، لو أنه لم يعلم أن توماسو «يقبل عن رضا بعض رسوماته». بعث به هذا الخبر «كثيراً من الدهشة، ومسرة ليس أقل منها». وضع تاريخاً للرسالة «بتاريخ اليوم الأول، السعيد بالنسبة إلي، من كانون الثاني». في بداية سنة ١٥٣٣، بدأت مرحلة جديدة في حياة مايكل انجلو وعمله.

*

أيّاً كانت قوة مشاعر مايكل انجلو، من غير المحتمل أن علاقته مع توماسو كانت حسية جنسية. لسبب واحد من بين أخرى كثيرة، تحقَّقت العلاقة عبر قصائد وصور هي أبعد ما تكون عن السرية. حتى لو أننا لم نختر التصديق بحجج مايكل انجلو على عفة سلوكه، فإن علاقتهما أفلاطونية إثر وضع توماسو الاجتماعي الراقي وطبيعة علاقتهما العامة نسبياً.

التبريرات الفلسفية التي قدَّمها مايكل انجلو لدعم حججه هي أن الأفلاطونيين الجدد جاءوا بالزعم نفسه في بلاط لورنزو الرائع، ولا سيما مارسيليو فيجينو: حب الجمال هو تجربة الخير، وهذا يعني في المصطلح المسيحي، تجربة المقدس. وعليه، فإن التأمل في طلعة توماسو الحسنة هو عملياً تجربة المقدس. بالنظر إلى «وجهه الجميل»، زعم مايكل انجلو أن روحه «ارتفعت إلى الرب». هذا المنطق محفوف بالمخاطر عاطفياً وفكرياً. لكن يتكئ، على هذا التوازن القلق، حيز كبير من عمل حياة مايكل انجلو. لهذا السبب بدا من الصحيح له ولمعاصريه أن يغطوا سقف كنيسة السيستين برجال عراة وسيمين.

في رسالة استلمها مايكل انجلو من صديقه القديم بوغيارديني، متعلقة بمذنب رآه، معتقداً أنه نذير شؤم، كتب سونتات إلى توماسو. بدأت الأولى «لو أن حباً عفيفاً واحداً، رحمة نقية سامية واحدة، تربط حبيبين بمصير واحد...». تستمر السوناتا عبر سلسلة من العبارات الشرطية، فتتكون لائحة من احتمالات اتحاد كهذا «لو أن روحاً واحدة في جسدين يسعها أن تصبح خالدة، لكي يُحلِّقا إلى السماء مثل أجنحة». الخاتمة هي أن ما يحطم تلك العلاقة هو إما الازدراء أو الأنفة فقط. يبدو أن قلقه العظيم في هذه المرحلة، هو خشيته من أن يتسمَّم عقل توماسو تجاهه[1].

---

(١) شاعت الاتهامات بالعلاقات المثلية الساخرة بين الإنسانويين الرومانيين، مثل حلقة باولو جيوفيو، والتي غالباً



الشكل ٢ : مايكل انجلو (؟)، «ساقي الآلهة»، ١٥٣٣ تقريباً.

شذَّدت قصيدة ثانية على عفة حب مايكل انجلو «يا للخسارة، كيف إذن للرغبة العفيفة / التي تضطرم في قلبي أن يسـمعها / أولئك الذين يرون أنفسـهم في الآخرين فحسـب؟» من الواضح أنه لم يصدِّق الجميع نقاء حب مايكل انجلو الشديد لهذا الشاب. حذَّر بعضهم توماسو ألّا يتعلق للغاية بهذا الفنان الشهير، المسن كفاية ليكون بعمر جدِّه. لمدة، ظنَّ مايكل انجلـو أن توماسـو كان يصغـي لهذا «الجمع الأحمق الفاسـد الحقود»، الـذي اتهم الآخرين بمشاطرة ظنونهم الشريرة.

الجانب غير المعتاد لحب مايكل انجلو لتوماسو - فضلاً عن حدَّته - هو أنه تمخض عنه فن عظيم فوراً. مع تلك الرسـالة الأولى، جلب جيكيني إلى توماسـو رسمتين. ربما كانتا لـ «سـاقي الآلهة» و «تيتياس». من المؤكد أن توماسو قد استلم رسمات مفصلة مكتملة لهذين الموضوعـين في وقت سـابق. في بعض الجوانب، شـكَّلا ثنائياً: في التصويـر، عَكَسَ أحدهما الآخر، كما في كل مشـهد، كان العنصر الأكثر حيوية طيراً ضخماً قوياً. إلا أن الصور حملت معانٍ متعارضة.

في الأسـاطير الكلاسيكية، غانيميد (سـاقي الآلهة - المترجم)، ابن حاكم طروادة أجمل الرجـال (مثـل ما قـال المعجبون عن توماسـو دي كافاليـيري). في أحد الأيـام، كان يرعى الأغنـام على جبل آيدا، فخطفه الإله جوبيتـر وكان على هيأة نسر، وحمله إلى جبل الأولمب، حيث أصبح سـاقياً للآلهة. من أفلاطون فصاعـداً، نالت هذه القصة تأويلاً أخلاقياً صوفياً تقريباً، مثَّل فيه غانيميد روح الإنسان، فأحبتها القوة المقدسة، وحملتها إلى السماء.

على ما يبدو، كانت هذه الصورة تماماً إذن التنويع الأخلاقي الراقي للحب الذي باح به مايكل انجلو في قصائده لتوماسـو، النوع الذي قدح به الكاذبون السوقيّون، الذين أساءوا فهم نقاء سـلوك الفنان. على أي حال، ثمة تأويل آخر لعلاقة جوبيتر وغانيميد معاصرة في الأزمنة الكلاسـيكية وشـائعة في إيطاليا القرن السـادس عشر: تلك التـي كانت الأنموذج البدئي لعلاقة جنسية بين رجل مسن وشاب. غانيميد اسم آخر للوطي.

تمكـن تصور مايكل انجلو من الإيحاء بكلا المعنين. لا يبدو نسره المقدس طائراً فاضلاً. عـلى النقيـض، إنه مخلوق متوحِّش، رأسـه ورقبتـه تندفعان إلى الأمام، وقـد فتح منقاره مع نظـرة ضارية، عيناه شرسـتان تمـوران ببريق. مخالب النـسر القوية أمسـكت بربلتا غانيميد

ما نُظِمت بالشعر اللاتيني الداعر. هؤلاء هم الصنف من الناس عينهم ممن أشاعوا تعليقات مفترية بشكل مسلٍ عن مشاعر مايكل انجلو حيال توماسو. تعرض توماسو للسخرية ربما حال من دون أن يفعل المراهق أي شيء مع الفنان المتحمس.

بإحكام، والتصق مغبناه بمؤخرته. التعقيد النفسي هو أن مايكل انجلو في قصائده هو مَن تحمله أجنحة توماسو، الفنان هو الأسير السلبي، مثلما أعلن على نحو شهير في سوناتا، فيها تلاعب بالكلمات باسم توماسو الثاني «يسعدني أن أُخضع وأُقيَّد... عارياً ووحيداً» من قبل «فارس مسلح» (اسم توماسو الثاني هو كافاليري Cavalieri ، وفارس Cavaleir - المترجم).

وصفت رسمة تيتياس، بخلاف الرسمة الأخرى، المعاناة المتأتية من الرغبة البدنية. حاول العملاق تيتياس اغتصاب لاتونا، أم ابوللو ودايانا. عوقب في هاديس (العالم السفلي في الأساطير اليونانية - المترجم) بأن تتجدَّد كبده - موطن اللذة تقليدياً - كلما التهمتها الكواسر.

تيتياس نبيل عارٍ في رسمة مايكل انجلو، شقيق آدم في سقف كنيسة السيستين. تيتياس مقيَّد إلى صخرة، يتلفت رأسه نحو الطير الضخم - علاقة قريبة مع النسر الذي أسر غانيميد - الذي جثم فوقه، ماداً رقبته لكي ينقر بطنه. لا يُنقل الإحساس بالمعاناة عبر الإنشاء الرئيس، بل في تفصيل سريالي تقريباً: إلى اليمين، تظهر شجرة، تقبضُ جذورها على صخرة تحتها، مثل يد نحيفة، وإلى جانب جذعها، هناك بقية غصن مقطوع تحولت إلى وجه بشري له عين محدقة واحدة وفم يصرخ. إلى الأسفل، عند حافة جرف الصخرة، يجري سرطان البحر. يحيل الرمزان الأخيران إلى جحيم دانتي.

في النشيد الثالث عشر، يصادف الشاعر غابة أرواح حيَّة مروعة، تنوح إلى الأبد، تتحول إلى أشجار فيها عُقد وأوراق معتمة. هناك، يُعاقب المنتحرون. يلمح سرطان البحر إلى المنطقة في الأسفل، التي كما يشير إليها فرجيل، صديق الشاعر، على أنها صحراء رمالها حارقة فظيعة. هناك، يُعاقب اللوطيون.

رسمة تعذيب تيتياس ليست دراسة للوحة أخرى، بل عمل مكتمل، أُعِدَّ بوصفه جزءاً من سقف كنيسة السيستين. مقياس الحجم صغير، لكن هذه الرسمة إضافة إلى رسمات أخرى أُهديت إلى توماسو - مع أنها مكتملة بحد ذاتها - كان لها أن توفر تصميمات لسلسلة رسمات أسطورية تضاهي رسمات تيتسيان في غرف الألاباستر الصغيرة الخاصة بالفونسو ديستا.

لو أن مايكل انجلو شعر أنه أسير عند توماسو، فقد أبدى درجة عالية من الحرية تجاه رعاته. بدلاً من خدمة أيّاً منهم، كان يهب أروع ما أنتجته مخيلته مجاناً إلى شخص أحبه.

تلك الرسمات هي ما تعطَّش إليها كثيرون من جامعي الأعمال الفنية الأثرياء والأقوياء: إنها ابتكارات عقل مايكل انجلو - الذي كان يقدمها بتواضع إلى مراهق. زد على ذلك،



الشكل ٣: تيتياس، تقريباً سنة ١٥٣٣.

تُظهر الرسومات كم سعى مايكل انجلو بجدٍ لجعل تلك الصور تروق لشاب. تعج بالطيور والحيوانات – النسر، والطير الكاسر، وسرطان البحر في رسمة «تيتياس» – وبتفصيل خيالي على نحو غريب. صُمِّمت الرسومات لكي تفتن المراهق، مثلما أُسر مايكل انجلو نفسه، حين كان صبياً، بالأسماك الشياطين في لوحة شونغاور «إغواء القديس انتوني».

طال بقاء مايكل انجلو في روما، أكثر من مدة الشهرين المحدَّدة في العقد الجديد لضريح يوليوس الثاني. إحدى الأشياء التي قام بها في هذه المدة هي إعادة تشكيل أسرته في منزل ماجيل دب كورفي.

يقع الشارع على حدود المنطقة المسكونة (abitato) من روما، وتوحي توصيفات الباحة وحديقة المطبخ، خلف المبنى الرئيس، بترتيب ريفي تقريباً، مع عرائش عنب وأشجار تين وخوخ ورمان، إضافة إلى قطيع من الدجاج والديكة وعدد من القطط.

أصبح لدى مايكل انجلو حينها مساعداً جديداً، اسمه فرانجيسكو دآمادوري، من كاستيل دورانتي في منطقة المارجيز، المعروفة دائماً بأوربينو، فرضاً لأن المدينة الشهيرة كانت قريبة من مدينته الأم. بحسب فاساري، انضم فرانجيسكو إلى مايكل انجلو سنة ١٥٣٠.

طيلـة العقدين اللاحقين، أصبحت أوربينو مركز حياة مايكل انجلو. أحبه مايكل انجلو ربما بقدر حبه لتوماسو، لكن بطريقة أقل ميتافيزيقية ومختلفة تماماً.

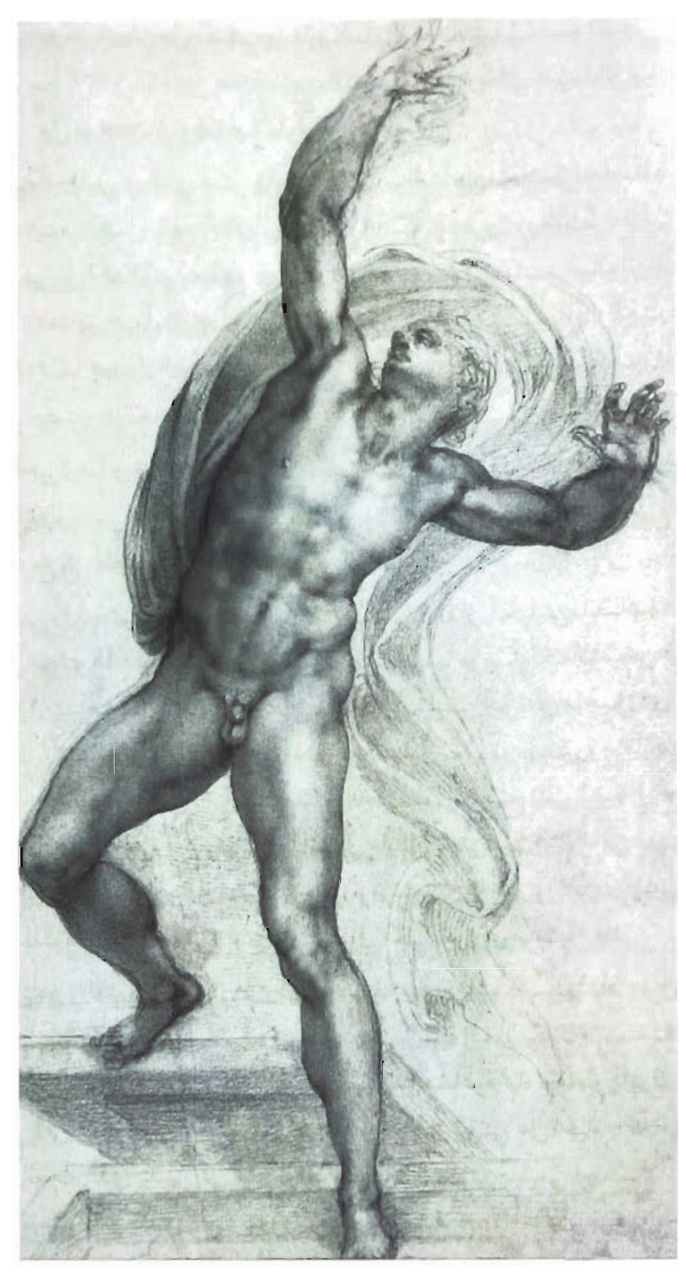
لسبب ما، ربما إثر تجارب مايكل انجلو القريبة من الموت في أثناء حصار فلورنسا وبعده، يبدو أن مشـاعره الشـهوانية قد أصبحت أكثر قوة في آخر منتصف عمره. شـهدت الخمسـة عـشر عاماً القادمة مـن حياته أقوى العلاقات وكانت - ليس من قبيـل المصادفة - المدة التي وضع فيها ثلاثمائة واثنتين من مجمل قصائده.

ربـما حقَّق مايـكل انجلو تقدماً في العمـل على ضريح يوليوس في هـذا الوقت، لكنه كان مشـغولَ الخاطـر بأمـور أخرى. كان توماسـو أحدها، والآخر «يوم الحسـاب». سلسـلة من الرسـمات الجميلة من هذه المرحلة - تقريباً، على الأقل - تصوِّر المسـيح إما متسـلقاً أو محلِّقاً، عـلى نحو مظفـر من قبره. ربما أُنجِزت بعض من هذه الرسـمات لمسـاعدة سباسـتيانو، الذي التمـس مايـكل انجلو مراراً في رسـائله أن يسـاعده عبر تقديم رسـمات - شيء ما، أي شيء «شـخوص، أو سيقان أو أجسـاد أو أذرع». في أحد الحالات، متوسلاً بعض المساعدة، «نتفة توضيح»، أشـار بقليل من الكفر إلى الترتيلة اللاتينية «تعال أيها الروح القدس»: قصد أنه لو لا نـور مايـكل انجلو، ليس ثمة ضوء فيه. لكن لم يطل الأمـر كثيراً، قبل أن ينفذ صبر مايكل انجلو على سباستيانو.

ربما كانت بعض رسـمات القيامة لأحد تكليفات سباسـتيانو، التـي لم تُنجَز إطلاقاً، وهي لوحة مذبح في الكنيسـة الرومانية سانتا ماريا ديلا باجي. تبدو الرسـومات الأخرى وكأنها أعمال مسـتقلة، أو دراسات للوحة كان مايكل انجلو يخطط لرسمها بنفسه. أيّاً كان السبب، كانت لديه تنويعات على فكرة «المسيح قائماً» تدور في خلده.

رُسِـم المثال المدهش إلى أقصى حد، على ظهر رسـمة تيتياس. في لحظة ما، بعد الانتهاء من الإنشـاء على مـا يبدو، قَلَبَ مايـكل انجلو الصفحة ورسـم هيأة العملاق المعذَّب المستلقي - وقـد تغيَّر المعنـى. يصبـح ذراع تيتياس الأيمن، المقيـد إلى أرضية هاديـس الحجرية، ذراع المسيح الأيسر الممدود إلى الأعلى على نحو مظفر، بدلاً من الاتكاء، يقفز الشكل العاري الآن برشـاقة من القبر المفتوح. يكشـف هـذا التحول أن ذهـن مايكل انجلو كان ممتلئاً بأشـكال، تتدفق معانيها. اقلبْ الصفحة، غيِّرْ الزاوية، وسيختلف كل شيء كلية[1].

(١) في عرضٍ بارع لقصائد ومسودات قصائد في مخطوطة واحدة (Vat.Lat. 3211)، بينَّ ليونارد باركان كيف أن التدفق والتغييرات نفسها الموجودة في رسمات مايكل انجلو، تحدث أيضاً في قصائده. تُكتَب القصائد بنسخ متعددة: يعدّ باركان عشرين تجسيداً مختلفاً لبعض أو جميع السونتات. ثمة جانب نفسي لهذا. يشير باركان إلى قصيدة بعينها، مع أنها تبدأ بوصفها «تعبيرا عاطفياً عن مشاعر تجاه توماسو كافاليري، إلا أنها تنتهي في شكلها الأخير وقد اتَّجهت نحو موضوع أقل تحديداً، ربما يتماهى مع فيتوريا كولونا». في خضم هذه العملية، عبارة، «o signor



الشكل ٤: «المسيح قائماً»، ١٥٣٢ تقريباً - ١٥٣٣.

لم يعد مايكل انجلو على مضض إلى فلورنسا، إلا بعد أكثر من تسعة أشهر، في أواخر حزيران سنة ١٥٣٣. بدءاً من هذا التاريخ، أطلعه سيل من رسائل سباستيانو وبارتولوميو آنجيليني على ما يحدث في روما أولاً بأول.

كتب آنجيليني في الثاني عشر من تموز «بيتك مراقب على نحو متواصل، أذهب هناك في أثناء النهار غالباً - الدجاجات وساداتهن الديكة مزدهرون، والقطط تفتقدك بشدَّة، لكن ليس إلى الحد الذي يمنعهم عن تناول طعامهم». بعث توماسو تحياته الدافئة، وكان يأمل، مثله مثلهم جميعاً، أن تصله رسالة من مايكل انجلو. بعد أسبوع، ارتفعت درجات الحرارة، فبدا محصول التين واعداً. بحلول بداية آب، نضج عنب موسكات، «وسينال توماسو حصته، إذا نجا العنب من العقعق».

ثمة ميزة ساحرة بوّاحة في رسائل آنجيليني. لا بدَّ وأن هذا كان ملمس صداقته مع مايكل انجلو، ليس على الورق فحسب، بل وجهاً لوجه أيضاً. ها هو الدليل على أن الفنان المنعزل، مع كل قلقه، بوسعه أن يهتم بهدوء بالقطط والتين.

تعطي ورقة ممزقة وتالفة كُتبت عليها مسودة رسالة إلى آنجيليني، انطباعاً عن حالة مايكل انجلو الذهنية (وضع الورقة الممزقة يوفر انطباعاً عرضياً، لكنه مؤثر عن مشاعره المتلهفة). بدأ مايكل انجلو، على ما يبدو، بنقاش ما عن أسرته في ماجيل دي كورفي، والوضع السياسي، ثم انتقل إلى حال مشاعره. عبارة شاردة ربطت روح مايكل انجلو مع «روح السيد توماسو». تبع ذلك مقطع خاص أطول، يوضح تلك الصلة في قطعة من الاستدلال الميتافيزيقي الشعري. إذا ما اشتاق مايكل انجلو، ليلاً ونهاراً، من دون انقطاع للعودة إلى روما، فمن السهل فهم هذا. مَلَك توماسو دي كافاليري قلبه، والقلب موطن الروح. لذا، فـ«الميل الطبيعي» لروحه أن تشتاق «لكي تعود إلى موطنها».

في الثامن والعشرين من تموز، في ردٍ على مضايقة مهذبة ما لتوماسو بشأن عدم إرسال رسالة إليه، أجاب مايكل انجلو أنه من المستحيل بالنسبة إليه أن يكون قد نسيه. قارن بين غذاء الجسم وبين الغذاء الروحي الأسمى النابع من مشاعره تجاه توماسو «أدركُ الآن أن بوسعي [قريباً] أن أنسى اسمك مثلما أنسى الطعام الذي يبقيني على الحياة - كلا، بوسعي نسيان الطعام الذي يبقيني على قيد الحياة، الذي يغذي بحزن جسمي فحسب، أسرع من نسيان اسمك الذي يغذي جسمي وروحي، ويملأهما بفرح، لا أعود أشعر معه بالحزن أو

---

mio» (اوه ، يا سيدي)، تتردَّد في سياقات متنوعة قبل أن تختفي تماماً، بحيث إنه في النهاية «ليس فقط الرجل المحبوب أو توماسو كافاليري مَن يختفي فحسب، بل الآمال المتعلقة بالرغبة نفسها أيضاً».

الخوف أو الموت». ثمة سلسلة من المسودات لهذه الفقرة، قلَّب فيها تنويعات عن مقارنة الطعام واسم المحبوب، كما لو أنه كان يكتب قصيدة.

مَلَكَ توماسو ذهن مايكل انجلو. توسل إلى سباستيانو أن يُرسل إليه أخبار الشاب؛ «لأنه لو تبخر من ذاكرتي، أعتقد أنني سأخرّ ميتاً حالاً».

من العسير استخلاص حقيقة العلاقة بين مايكل انجلو وتوماسو من الزخرف الفلسفي الملتف والتقليد الشعري والمداهنة الودية التي تغشاها. إلا أنه من المستحيل التشكيك بأن المشاعر الحقيقية كانت موجودة عند كلا الطرفين، وأنه في لحظة معينة على الأقل، حوَّل مايكل انجلو كل مشاعره العميقة إلى إعجاب بهذا الشاب الروماني المهذب.

كان حب مايكل انجلو لتوماسو فريداً (sui generis باللاتينية في الأصل - المترجم)؛ لأنه عكس فرادة مايكل انجلو نفسه. كان أرستقراطياً في الوقت نفسه - بحسب تفكيره على الأقل - وحرفياً وشاعراً ونحات حجر. على نحو مشابه، هو وتوماسو عاشقان - وإن كانا أفلاطونيين - لكنه على مستوى آخر راعياً وفناناً أيضاً. عرض مايكل انجلو أفكاره على الشاب لكي يعلق أو يوافق عليها مثلما فعل مع البابا كليمنت - سوى أنه فعل ذلك بحميمية ومشاعر أكثر.

رسمة فايتون راكباً عربة إله الشمس، التي أُعطيت إلى توماسو في آخر المطاف، كانت مكتملة تماماً، وفيها إنشاء هرمي أجمل بكثير من المحاولات المبكرة على الموضوع نفسه. يُفترض أنها احتوت على بعض من أفكار توماسو. حقاً، مناقشة فوارق الصورة الدقيقة ومعناها بين الفنان وحبيبه كان جزءاً من القصد منها. عامل مايكل انجلو الشاب كما لو أنه راعٍ عظيم، في حين كان يجري تعليم توماسو دقائق الفن في الوقت نفسه.

بحسب الأسطورة، استعار فايتون عربة إله الشمس، لكنه فقد التحكم بالجياد، ولذا، كانت الأرض في خطر من أن تسفعها الحرارة. كان هذا تحذيراً من المبالغة في الاقتراب، لم يتضح مَن - مايكل انجلو أو توماسو - كان في خطر من التحليق عن كثب بتهور، مولداً حرارة مفرطة.

*

لم يمر الأمر من دون أن يلاحظ أحد أن مايكل انجلو كان يبدع سلسلة من الأعمال الجديدة من أجل شاب روماني مهذب، سكن على تل كابيتوليني. رأى سباستيانو، الذي لطالما ترجى أن يعود مايكل انجلو إلى الرسم، فرصاً غير متوقعة في رسمة «غانيميد». في



الشكل ٤ : «سقوط فايتون»، ١٥٣٣.
(Phaeton ، إله الشمس، ابن هليوس. الكلمة تعني البرّاق أو المشع - المترجم)

تموز سنة ١٥٣٣، اقترح أن هذه اللوحة الوثنية الإيروسية تصلح أن تكون أساساً ممتازاً لجدارية داخل القبة في أعلى كنيسة الساكريستي الجديدة. عرض سباستيانو تحويل غانيميد إلى القديس يوحنا الإنجيلي، مرفوعاً نحو السماء.

ربما كان يمزح، لكن، حتى لو كان، فإن الفكرة تكشف أن سباستيانو قد رأى الفرص الكامنة في رسمات مايكل انجلو. ربما كانت الرسمات بحجم صغير، لكنها أوحت بإمكانيات أكبر بكثير. في الرسالة عينها، كشف سباستيانو أن البابا لديه تصوُّر لتكليف جديد إلى مايكل انجلو «شيء ما يفوق أحلامك». لم يقل ما هو، لكن كان من المؤكد تقريباً أنها الإشارة الأولى بالذات لجدار مذبح كنيسة السيستين الذي كان له أن يشغَل سنوات من حياة مايكل انجلو. موضوع هذا العمل «يوم الحساب» لديه قاسم مشترك مع «غانيميد» و «فايتون»[1]، انطوى أيضاً على شخوص عارية ترتفع أو تهبط في الفضاء.

في السادس من أيلول، اعتذر توماسو إلى «سيده الوحيد والأوحد»؛ لأنه لم يرد سريعاً على رسالة من مايكل انجلو، لكن لديه عذر مقبول، كان مريضاً. أضاف خبراً: ربما قبل ثلاثة أيام، استلمت لوحة «فايتون» خاصتي، سلمت يداك، رأها البابا والكاردينال دي مديجي وكل شخص».

ربما كانت هذه رسمة «فايتون» المكتملة الأخيرة التي أرسلها مايكل انجلو من فلورنسا، لكن أُوحي مؤخراً بأن توماسو في الحقيقة كان يتكلم عن أثر فني مترف، عرضه للتكليف: حفر من تصميم مايكل انجلو على حجر كريستالي نفَّذه الحرفي المختص جيوفاني برنارديني.

يواصل كلامه فيقول من المؤكد أن ابن عمه، الكاردينال إيبوليتو دي مديجي أصرَّ على رؤية رسمات مايكل انجلو، وأراد أن «يُنحت من الكريستال» كل من تيتياس وغانيميد. من الواضح أن توماسو قد مقت هذا الاستحواذ على تلك الهدايا الشخصية، وظنَّ أن مايكل انجلو قد شعر بالطريقة نفسها أيضاً، لكنه نجح في انقاذهما بشكل جزئي «لم يسعني أن أرى كيفية منعه من نحت تيتياس، ويقوم الأستاذ جيوفاني بنحته الآن. عملت بجد لكي أُنقذ «غانيميد». يبدو كما لو أن «غانيميد» صورة خاصة بشكل متميز.

*

(١) استلم كليمنت إيجازاً في حدائق الفاتيكان، ربما مع اقتراب نهاية حزيران، عن نظرية كوبرنيكوس الجديدة القائلة بأن الأرض تدور حول الشمس. قدَّم للمحاضر، البيرت ويدمانستات، مخطوطة لكي يشير للحدث. أثار هذا العرض اهتمامه فتحمَّس له - على خلاف خليفته أوربان الثامن، في القرن السابع عشر، الذي حاكم غاليليو عند تقديمه الفكرة نفسها. ربما ساعده هذا على التفكير بموضوع سماوي لمايكل انجلو.

في الثـاني والعشريـن من أيلول، أمتطى مايكل انجلو جواده، متجهاً من فلورنسـا إلى سـان ميناتو، ربما مسـيرة يوم واحد، لملاقاة البابا كليمنت. هناك يتقاطع الطريق القديم إلى الشمال الغربي من روما مع طريق فلورنسا إلى بيسا. كان البابا في طريقه إلى فرنسا لكي يقيم قداساً في أعظم انتصاراته في سنواته الأخيرة.

أشرف كليمنت على الانقسـام المتسـع في المسـيحية الغربية؛ انفصلت حينها الكنيسة الإنكليزيـة عـن روما؛ لأن هنري الثامن لم يُمنح حق الطلاق. هنا، مثلما هي الحال غالباً، لم يكـن لدى كليمنت حيز من أجل المناورة: كاثرين الأراغونية، الملكة التي رغب هنري الثامن بتطليقها، هي عمة الإمبراطور تشـارلز الخامس، الذي واجه هذه الإهانة لشرف قريبته. ربما كان لكليمنت أن يكون ليِّناً أكثر، لو لم يكن سجيناً عند تشارلز الخامس حين طُرِحت مسـألة الطلاق[1]، من الجانب الآخر، نجـح كليمنت نجاحاً باهراً في تعزيز قوة آل مديجـي. بحلـول عام ١٥٣٣، كان ابنـه غير الشرعي (أو حفيد ابن عمه) اليسـاندرو حاكـماً لفلورنسـا، وإيبوليتو غير الشرعـي أصبح كاردينالاً وحفيدة ابـن عمه كاتَرينا قد طلب يدها هنري - الابن الثاني لفرانسوا الأول، ملك فرنسا.

على الرغم من صحة كليمنت المتدهورة، قرَّر أن يشرف على الزواج بنفسه. تم تأجيل الرحلـة في مرحلـة ما؛ لأن كليمنت كان يصرخ ألماً من النقـرس، لكنه غادر روماً، ومعه حاشـيته، في التاسع من أيلول. حين تقابل كليمنت ومايكل انجلو، من الصعب تصديق أن تكليف كليمنت الرائع الجديد لم يُطرح للنقاش.

ازداد قلـق مايكل انجلو في فلورنسـا، التي قاومت بغضب نظام الدوق اليسـاندرو. أوضح فرانجيسكو غوجيارديني بإقدام «لدينا مجمل الشعب معارض لنا، والشباب أكثر من الشيوخ». لذا من الضروري اتخاذ إجراءات من أجل الحفاظ على المدينة.

دُعِّمت المواقع الحصينة التي أنشـأها مايكل انجلو في بورتا آلا جوستيتسـيا، ووضع الدوق اليساندرو شعار النبالة خاصته عليها. كان هذا بالنسبة إلى صديق مايكل انجلو، دوناتـو جيانوتي، دليلاً مرئياً على اسـتبدال الجمهورية بالطغيـان؛ لا بدَّ وأن هذا أغضب مايـكل انجلـو. نـزع اليسـاندرو أيضاً أسـلحة المواطنـين، وأنشـأ حامية مـن القطعات

(١) بدأ هنري أولًا بالارتياب بشكل جدي بشأن قانونية زواجه من كاثرين سنة ١٥٢٧؛ لأنها كانت متزوجة سابقاً من أخيه الأكبر المتوفى، أرثر، وبحسب سفر اللاويين، إذا تزوج رجل من زوجة أخيه، لن يكون لهما نسـل. لم يكن لدى هنري وكاثرين وريث. في تلك اللحظة حين طالب هنري بالانفصال عنها، في الثاني والعشرين من حزيران، كان كليمنت محاصراً من قبل القوات الإمبراطورية في كاستيل سانت آنجلو. لو توفر لكليمنت حيزٌ لكي يتصرف، لربما ما كان هناك إصلاح إنكليزي.

الإسبانية لحمايته، تحت قيادة اليساندرو فِيتّلي (الذي أمر بونترمو برسم نسخة ثانية من عمل مايكل انجلو «لا تلمسيني»).

في نيسان من سنة ١٥٣٣، كان مشروع بناء مواقع حصينة هائلة جديدة لهذا الجيش موضع نقاش. بدأ جدل بشأن موقعها، وبطبيعة الحال، كان مايكل انجلو على لائحة مَن يجب استشارتهم بهذا الخصوص، وهو القائد العام السابق للتحصينات الفلورنسية. على أي حال، بحسب كونديفي، حين سأل فِيتّلي مايكل انجلو أن يلقي نظرة ويقدم رأيه، قال الفنان بأنه لن يفعل ما لم يستلم أمراً مباشراً من البابا. هذا «أغضب الدوق على نحو عظيم»، منذ تلك اللحظة، «عاش مايكل انجلو في خوف»، أكثر من ذي قبل.

ليس من الواضح متى حدث هذا الحوار الحاد، لكن أوائل خريف سنة ١٥٣٣ لحظة محتملة. تم تأجيل القرار الأخير بشأن التحصين حتى بعد عودة البابا من فرنسا (وحين كان البابا مسافراً، أصبح عذر مايكل انجلو أكثر فعالية في ألّا يفعل شيئاً من دون أمره).

أقام كليمنت قداساً في زواج كاتَرينا في مارسيليا في الثامن والعشرين من تشرين الأول، ولم يعد إلى روما حتى شهر كانون الأول. في تلك الأثناء، غادر مايكل انجلو فلورنسا. في التاسع والعشرين من تشرين الأول، كان لا يزال يصفي حساباته مع الراهبات اللائي اعتنين بابنة أخيه فرانجيسكا. بعد ذلك بوقت قصير، ربما عاد إلى روما، حيث، بحسب كونديفي، حُفظَت حصته من عنب الموسكات والرمان من حديقته، وأن الجميع - ومن بينهم توماسو - يتوقعون وصوله بلهفة.



«يوم الحساب»، ١٥٣٦ - ١٥٤١

الفصل التاسع عشر

«يوم الحساب»

«إن تبادل القبل الذي رسمه [مايكل انجلو] بين بعض القديسين في الجنة يزعج بشكل عظيم المختصين برقابة الرسم الصارمين. يقولون من المؤكد أنه وقع في عدم الاحتشام بهذه الإشارة؛ لأنه من غير الممكن للمبارَكين أن يقبِّلوا بهذه الطريقة حين يستعيدون أجسادهم، بغض النظر عن مدى حب بعضهم بعضاً وابتهاجهم بمجد بعضهم بعضاً»

غريغوريو كومانيني، الفيغينو، ١٥٩١

Il Figino or On the Purpose of Painting)

(Gregorio Comanini

يعدُّ تنويه سباستيانو بمشروع البابا الجديد لمايكل انجلو في صيف ١٥٣٣، غامضاً بشكل محيِّر «شيء ما يفوق أحلامك». ربما حصل هذا لأن كليمنت لم يحسم أمر ماهية التكليف بدقة، سوى قراره أنه أراد من مايكل انجلو أن يرسم ثانية في كنيسة السيستين.

بحسب كونديفي، البابا «لكونه شخصاً ذا بصيرة عظيمة... أمعن التفكير بهذا المشروع طويلاً». في آخر المطاف، اختار أن يرسم مايكل انجلو «يوم الحساب». وصف فاساري مشروعاً أكثر طموحاً: أن يرسم مايكل انجلو «يوم الحساب» على جدار المذبح، لكنه سيرسم أيضاً على جدار الكنيسة المقابل «مشهداً يعرض الشيطان مطروداً من الجنة عقاباً على كبريائه، ورميه هو ومن أذنب معه من الملائكة في أعماق الجحيم». سرعان ما وُضِع هذا

المشروع الثاني على الرف، إنْ كان قد نُظِر فيه فعلاً. الفكرة ممكنة، وكانت ستبدو عظيمة للغاية: جداريتان هائلتان لمايكل انجلو، تصفان شخوصاً محلِّقة، وتضاريس الجحيم (تلك كلها كانت عناصر مشتركة في ثلاث رسمات من أجل توماسو، نالت كثيراً من الاهتمام: «سقوط فايتون» و «تيتياس» و «غانيميد»).

حين عاد كليمنت من فرنسا في منتصف كانون الأول من سنة ١٥٣٣، شرع بمهمة إقناع مايكل انجلو برسم جدارية جديدة ضخمة - بل ربما اثنان منهما. لم تستغرق مقاومة الفنان طويلاً حتى لانت. في الثاني من آذار سنة ١٥٣٤، حصل وكيل من مانتوا في البندقية، على معلومات من السفير الإمبراطوري - الذي لا بدَّ وأنه سمع نتفة من إشاعة أيضاً من شخص ما في روما - أورد أن كليمنت بذل جهداً كبيراً لكي يقنع مايكل انجلو برسم جدارية فوق مذبح الكنيسة. وأضاف، على نحو خاطئ، أن السقالة قد أُنشئت مسبقاً[1]. بحلول صيف سنة ١٥٣٤، عاد مايكل انجلو إلى فلورنسا ليؤدي مهمة الإشراف على الأعمال في كنيسة سان لورنزو.

في تلك المرحلة، دخل كليمنت في مرضه الأخير المستديم. في الرابع والعشرين من آب، أُعطي سر مسحة المرضى (طقس كاثوليكي يُؤدّى عند الاحتضار - المترجم)، ثم قاوم شهراً آخر. في منتصف أيلول، غادر مايكل انجلو فلورنسا متجهاً إلى بيشا، إلى الغرب من المدينة، حيث التقى بالكاردينال جسيس (١٤٨١ - ١٥٣٧) - الذي كان في طريقه للمشاركة في اجتماع الكرادلة القادم، لعلمه بمرض البابا - وبالداساري توريني دا بيشا، السكرتير البابوي. انطلق معهم بالقارب من بيشا إلى روما. يبدو هذا وكأنه هروب معدٌّ مسبقاً: هروب آخر.

بعد وصول مايكل انجلو بيومين، في الخامس والعشرين من أيلول، توفي كليمنت السابع. أخبر مايكل انجلو كونديفي، أن عدم وجوده في فلورنسا في هذه اللحظة، يعدُّ مؤاتياً؛ لأنه اعتقد - سواء عن حق أم لا - بأن الدوق اليساندرو كان سيقتله، بعد أن تحرَّر من منع البابا. لم تطأ قدم مايكل انجلو مدينته الأم ثانية.

ترك المشاريع في كنيسة سان لورنزو في حالة شبه مكتملة. انتهى من غرفة قراءة المكتبة،

(١) ما فعله مايكل انجلو في ذلك الشتاء غير معروف. يُفترض أنه عمل على ضريح يوليوس، الذي كان من المتوقع إنجازه في نيسان سنة ١٥٣٥، لكن ليس من الواضح أي عمل بالتحديد. ربما أنجز موديلات لبعض الشخوص الجديدة في مشروع الضريح المصغر، مثل نصب البابا المتكئ. حثَّ سفير دوق أوربينو على تهيئة موقع كنيسة سان بييترو في فينكولي من أجل الضريح. يبدو من المحتمل أن بعض السونتات التي كتبها مايكل انجلو إلى توماسو يعود تاريخها إلى تلك الأشهر.

والرواق أيضاً بشكل جزئي، لكن ليس ثمة سُلَّم، وهو ما كان غير ملائم. تخطيطات لـ «علامات على الأرضية»، و «كثير من الأحجار» مكدَّسة من دون إشارة واضحة عن كيفية ترتيبها. في الساكريستي الجديدة، نُصِبَ تمثالا الدوقين لورنزو وجوليانو في كوَّتَيهما، لكن تماثيل «الليل» و «النهار» و «المساء» و «الفجر» ما تزل ملقاة على الأرض. لم يبدأ بمنحوتات آلهة النهر الحجرية. حال مرض تريبولو من دون نحته لعمل السماء والأرض، مثلما كان مخططاً له، وبعد مغادرة مايكل انجلو، لم يُقْدِم على ذلك إطلاقاً. القديسان كوماس وداميان اللذان أراد لهما أن يحفّا بالعذراء والطفل على قبر الرائع، نحتهما رفائيلو دا مونتيلوبو وجيوفاني آنجلو دا منتورسولي. أرسل كليمنت مونتورسولي إلى روما لكي يتفادى أي تأخير إضافي. على أي حال، الإطار المعماري لهذا الضريح المشترك الثالث - الذي أمعن مايكل انجلو فيه الفكر - لم يُنجَز إطلاقاً على نحو محزن[1].

لم يكن في نية مايكل انجلو العودة لإكمال مشاريع كنيسة سان لورنزو. حين غادر فلورنسا في أيلول سنة ١٥٣٤، عُرِف أنه مغادر إلى الأبد. قال ذلك في رسالة وداعية موجهة إلى شاب اسمه فيبو دي باجيو «لن أعود إلى هنا إلى الأبد».

توحي بقية الرسالة القصيرة بأن هناك تطوراً غير متوقع في حياة مايكل انجلو الخاصة. الطريقة التي كتب بها إلى فيبو كانت مختلفة النبرة على نحو لافت للنظر وصاعق، عن تلك النبرة المعقدة والودية في مراسلاته مع توماسو. هذه الرسالة حميمية وغير متكلِّفة وحزينة قليلاً - ولا سيما أن فتوراً قد نما بينهما. بدأ مايكل انجلو بالقول «مع أنك قد لاقيت كراهية عظيمة مني - لا أعرف سببها - لا أظن قطعاً أن مردَّها إلى مشاعري تجاهك، بل إلى ما يقوله الآخرون، وهذا ما ليس عليك تصديقه».

ختم الرسالة بتعهد، لا يشبه المشاعر السامية الصوفية إلى حدٍ ما، التي عبَّر عنها تجاه توماسو، لكنه مشحون بمشاعر قوية «أريدك أن تفهم بأنني سأكون متأهباً دائماً لخدمتك بإخلاص وود، طالما حييتُ وأينما كنتُ». أراد الخير لفيبو أكثر مما أراد لنفسه. تضرَّع للرب أن يفتح عيني الشاب لكي يحب مايكل انجلو، لا أن يكرهه.

أهدى مايكل انجلو إلى فيبو، حاله حال توماسو، سونتات - من تلك التي كتبها بغزارة

(١) مكثت الأضرحة والمكتبة على حالها هذا، بوصفها مواقع عمل تقريباً لعدة سنوات. لكنها، حتى في حالتها هذه، عُدّتْ تحفاً فنية لما لمايكل انجلو من مكانة فنية مرموقة. في الخامس من نيسان سنة، ١٥٣٦، دخل الإمبراطور تشارلز الخامس فلورنسا دخولاً مظفراً، التي عُدَّت من ممتلكاته حينها. أقام في قصر مديجي، استعرض معالم المدينة، ومن بينها الأضرحة غير المكتملة، التي نالت إعجابه العظيم.

في تلـك السـنوات. تتلاعـب القصائد المهداة له بأسـماء «فيبو» أو «فيبـوس»، أو أبوللو إله الشـمس، و «بوجيو» أو التل. إلا أن رسـالته الوحيدة الناجية اتَّسـمت بالمراوغة والنفعية، على نحو يتناقض تماماً مع الكتابات الجميلة الودية الموجَّهة إلى توماسو.

تحمـل الرسـالة تاريخ الرابع عشر من كانون الثاني سـنة ١٥٣٥ . أكَّـد فيبو أنه لم يتمكن مـن الحضـور لكـي يودِّع مايـكل انجلو يـوم مغادرته فلورنسـا، إلا أنه لم يُجهد نفسـه لكي يتواصل معه طيلة الأشهر الثلاثة والنصف اللاحقة، التي أمضاها في بيسا. الآن، وقد وجد فيبـو نفسـه عائداً إلى فلورنسـا، ونقوده قاربت عـلى النفاذ، فضَّل أن يقبل عرض المسـاعدة الذي قدَّمه مايكل انجلو، وطلب منه أن يرسـل تعليمات إلى المسـؤول عن حسـابه المصرفي لكـي يسـلمه بعض المال. كان من غـير المحتمل تقريباً أن حب مايكل انجلو لتوماسـو دي كافاليري قد حظي بتعبير بدني. لكن لا يشعر المرء باليقين عينه حيال علاقته هذه مع فيبو.

مثَّـل إغـواء الخطيئة فكرة رسـمة وضعها مايـكل انجلـو، وأطلق عليها اسـم «الحلم» (Il Songo). أدرجها فاساري مع «غانيميد» و «تيتياس» ورسمات أخرى، أنجزها مايكل انجلـو مـن أجل توماسـو، عـلى الرغم من عـدم معرفة تواريـخ إنجازها على وجـه الدقة. وصفت تلك الرسـمات شـاباً عضـلي البنية على نحو مذهـل، وهو يتَّكئ على كـرة أرضية، يُفـترض أنها ترمز للعالم. ثمـة صندوق تحته، يحتوي أقنعة كشَّرت عـن أنيابها: من المحتمل للغاية أنها تمثِّل المسرات والادعاءات الأرضية الفانية. تبدو وكأنها تشبه القناع الشرير تحت نحت «الليل» في كنيسة مديجي.

ثمة حلقة خلف الشـاب، مثَّلت الرذائل، ومنها الغضب والبخل، والأكثر بروزاً بينها، الشهوة، وقد رمز لها شخصان عاريان، يحتضنان بعضاً. يطفو فوقهما بين السحاب، التصوير الجنسي الأكثر صراحة الذي ابتكره مايكل انجلو: قضيب هائل منتصب، يشـير إلى الأعلى مثل مدفع، مسح نصفه مالك محتشم في الماضي.

إلا أن الشـاب في الصـورة المجازية قد انشـغل عن الإغـواءات المحيطة بـه بهيأة مجنحة تهبط من السـماء، وهي تنفخ ببوق مصوَّب إلى جبهته على نحو مباشر. يجري إيقاظ الشـاب مـن الخطيئـة إلى الفضيلـة. بالنسـبة إلى مايكل انجلو نفسـه في أواخر منتصـف عمره، مثلما رأينا، كان نداء الشغف الإيروسي مُلحّاً أكثر من أي وقت سابق. تلك كانت السنوات التي فيها، مثلما أكّد المترجم والباحث في شـعر مايكل انجلو، جيمس ساسـلو، كتب «المجموعة الكبـيرة الأولى لشـعر الحب في أي لغة أوربيـة معاصرة، التي وجّهها رجـل لآخر». كرَّس بعض من سونتاته إلى فيبو، إلا أن سوادها الأعظم قد كُتب من أجل توماسو على ما يبدو.



الشكل ١ «الحلم»، ١٥٣٣ تقريباً - ١٥٣٤.

حرمت وفاة كليمنت مايكل انجلو من راعٍ متفانٍ وسند قويّ وصديق - على قدر ما سمحت به اختلاف المرتبة بينهما لعلاقة كهذه. إلا أن رد فعله ربما كان مبعث ارتياح. كان حينها، حراً - من كل من مشروع كنيسة سان لورنزو، الذي شغل معظم وقته طيلة عقدين من الزمن، وكذلك التزامه الجديد برسم جدارية ضخمة في كنيسة السيستين. لكن فسحة الحرية هذه كانت وجيزة للغاية. في الثالث عشر من تشرين الأول سنة ١٥٤٣، اليوم الثاني من اجتماع الكرادلة، كان الكاردينال اليساندرو فارنيسي على وشك أن يُنتَخب بالإجماع (نال كل صوت، باستثناء صوته هو، وأطلق على نفسه بولس الثالث).

كان فارنيسي محنكاً في شؤون السياسة الكنسية الرومانية. كان مرشحاً قوياً في كل انتخابات بابوية منذ سنة ١٥١٣. ومع أن فارنيسي كان حليفاً لكليمنت، إلا أنه تذمر من أن جوليو دي مديجي، بفوزه في سنة ١٥٢٣، قد سرق منه عشر سنوات على عرش القديس بطرس. ربما، تعويضاً، عبَّر كليمنت مراراً عن رغبته بأن يخلفه الكاردينال فارنيسي، وجعل ابن عمه، الكاردينال إبوليتو دي مديجي يتعهد بالتصويت له.

على الرغم من أن الإصلاح المضاد بدأ يكتسب زخماً في أثناء عهد بولس الثالث، كان آخر آباء عصر النهضة على أكثر من مستوى. كان كاردينالاً طيلة أربعة عقود، منذ سنة ١٤٩٣. لاحظ سفير دولة البندقية بأن الاكساندر السادس بورجا قد رفع من شأن فارنيسي الشاب لسبب فاحش: شقيقة فارنيسي، جوليا، كانت عشيقة البابا. لهذا السبب، لقَّب الرومان فارنيسي «الكاردينال فرينيزي» - كاردينال العضو النسائي.

قبل أن يجتاز فارنيسي الترسيم الكهنوتي، (الذي لم يكن إلزامياً للكرادلة) في سنة ١٥١٣، كان لديه أربعة أطفال غير شرعيين: ابنان، نالا الشرعية على يد يوليوس الثاني، وابنة وابن. آثر بولس هؤلاء بمحسوبية مشينة مثل أي فرد من آل بورجا. عزَّز بابوات آل روفيري وآل مديجي من مكانة أقاربهم.

كان اليساندرو فارنيسي قريباً من آل مديجي في تعليمه وذوقه. في أيام شبابه، كان صانعاً عند لورنزو الرائع - الذي كتب رسالة حميمية، يوصي بحصوله على وظيفة في الإدارة البابوية في روما. هذا رجل انتمى حقاً للدائرة التي شكَّلت وثمَّنت للغاية فن مايكل انجلو، وكان يلاحظ تطور الفنان طيلة عقود من الزمن. حين كُشِف الستار عن «البيتا» سنة ١٥٠٠، كان فارنيسي قد سبق وأن أصبح كاردينالاً. بوصفه مساعداً ليوليوس الثاني، تمتع بمعرفة المطلع على تطور سقف كنيسة السيستين.

في أثنـاء اسـتعداد بولس طيلة عقدين لكـي يصبح بابا، كان ينتظر مـن أجل أن يتحكم بمايكل انجلو. وعليه، لم يكن مفاجئاً أنه أكَّد تكليف كليمنت لمايكل انجلو برسـم جدارية يوم الحسـاب. روى كونديفي «بعد ترقية البابا بولس الثالث، أرسـل بطلب مايكل انجلو لكي يسـأله أن يواصل العمل بخدمته»، أجاب مايكل انجلو بأنه مرتبط لسـوء الحظ بعقد مـع دوق أوربينـو لكـي يكمل ضريـح البابا يوليـوس الثاني. فـصرخ البابا، وقد اسـتبدَّ به الغضب، أنه أراد أن يعمل مايكل انجلو لديه لمدة ثلاثين عاماً. هل كان سيرفض أمره الآن وقد أصبح بابا أخيراً؟ «أين هذا العقد؟ سأمزقه».

بحسـب كونديفـي، دبّ الفـزع بمايـكل انجلو إثـر احتمال صرفـه ثانية عـن إكمال هذا التكليف الذي اسـتمر لثلاثين سـنة. حتى إنه فكَّر بمغادرة الـدول البابوية والإقامة في دير بالقرب من جنوا، أحد اقطاعات صديقه أسقف آليريا، أو في مقاطعة دوق أوربينو بوصفها بديـلاً ثانياً: ربما كان سيتسـنى له أن يواصل العمل على ضريـح يوليوس الثاني من دون أن يضايقـه بولـس الثالث. «لكنه، خوفاً من عظمة البابا، عن وجـه حق، لزِم مكانه، راجياً أن يُرضي البابا بكلمات لطيفة».

ربـما كان القصد من هـذه المعلومات بدقة إعفاء مايكل انجلو من المسـؤولية عن تأخير آخر. يبدو أن كتاب «حياة» كونديفي قد وُضِع بناءً على أدلة داخلية، لكي يفسر جزئياً أنه لم يكن الملام على عقود من التسـويف بشـأن الضريح. على أي حال، بدا مايكل انجلو متردِّداً فعلاً عن الشروع برسم «يوم الحساب».

ربما كان متلهفاً حقاً للانتهاء من الضريح مرة واحدة وإلى الأبد[1]. وربما أفزعه الشروع بجدارية ضخمة بعمر الستين. فالرسم ليس مهنته في آخر المطاف. حتى حينها، كان مايكل انجلو قد شـهد مجيء عدة بابوات وذهابهم، وقد توفي معظمهم بعمر أكثر شـباباً من بولس الثالث عند انتخابه. ولذا، مثله مثل الجميع في روما، لم يتوقع أن يعيش البابا بولس طويلاً.

حقـاً، أحـد الاسـباب التـي جعلت من السـهل على جميـع الأطـراف المهتمة المتنافسـة والمتنوعة أن تتفق على انتخاب الكاردينال فارنيسي بابا، هو أنه كان مسـناً للغاية. وُلِد سـنة

---

(١) غير أن رسالة كُتِبت بعد سبع سنوات، في ١٥٤٢، تسلط ضوءاً مختلفاً على هذا الأمر بشكل مثير. زعم مايكل انجلو أن سفير دوق أوربينو قد نصحه على نحو سري بأنه قد يسر الدوق لو أنه تخلى عن الضريح، وسمح لآخرين بالانتهاء منه. مثلما روى مايكل انجلو الأمر «يجب أن أرحل؛ لأنه لا يكترث لأمر الضريح، على الرغم من أنه استاء للغاية من التزامي بخدمة البابا باغولو [بولس الثالث]»، كان استنتاج مايكل انجلو المرتاب على نحو يتميز به، أن دوق أوربينو أراد منه أن يسلم الضريح إلى نحات آخر لكي يستعيد منزل ماجيل دي كورفي منه. وعليه، كان دافع مايكل انجلو الغالب هو تصميمه ألّا يخسر مسكنه.



الشكل ٢: تيتسيان، 'البابا بولس الثالث'، ١٥٤٥ - ١٥٤٦.

١٤٦٨، والآن بعمر السابعة والستين - أي أكبر عمراً من مايكل انجلو بسبع سنين، ومن كليمنت بأحد عشر عاماً عند موته. كان هناك احتمال أن هذا سيكون عهداً بابوياً وجيزاً.

في سنة ١٥٣٤، ما كان لأحد أن يخمن أن بولس الثالث قد يعيش خمسة عشر عاماً: العهد البابوي الأطول في القرن السادس عشر. ومن هنا، كما روى كونديفي، قرر مايكل انجلو أن يطيل أمد الأمور (وقد رأى أن البابا رجل مسن) حتى تتغير الظروف.

*

لم يبدأ العمل في الكنيسة إلا بعد مرور ستة أشهر على تتويج بولس الثالث، أي في السادس عشر من نيسان سنة ١٥٣٥، وذلك بتركيب السقالة على جدار المذبح. تطلب مخطط اللوحة الجديدة تهشيم جزء واسع من الزينة القائمة: ثلاث جداريات نفّذها بيروجينو، وبعض بورتريهات للبابوات الأوائل، وكوّتين هلاليتين للوحة «أسلاف المسيح» التي رسمهما مايكل انجلو - الأمر الأكثر إثارة للحزن للأجيال القادمة وربما للفنان نفسه. كانت تلك من بين أجزاء السقف الأخيرة التي رسمها مايكل انجلو، وربما أكثرها جمالاً. وصفت اللوحة من جهة اليسار «إبراهيم وإسحاق ويعقوب ويهوذا» بحسب معرفتنا بها من النقوش، وعلى الجانب الآخر «بيريز وهرزون وآرام» (Phares بيريز ابن يهوذا Erson هرزون ابن بيريز، Aram آرام ابن هرزون - المترجم). وجب إزالة كل هذا، إضافة إلى ملء نافذتين. إلا أن مايكل انجلو استمر بطلب تعديلات على الجدار الذي كان سيرسم عليه اللوحة.

مال الجدار الأصلي إلى الخارج قليلاً، وعليه، كان أعلى الجدار قد تراجع بخمسة انشات ونصف عن أسفله. تم قلب هذا الميلان حينها، لكي تصبح النقطة العليا للوحة متقدمة بها مقداره قدم عن النقطة السفلى. لتنفيذ ذلك، تطلب الأمر أعمالاً انشائية كبرى - مثيرة للغبار وكثيرة الضوضاء للغاية. وجب إزالة ٨١ ياردة مكعبة من مواد البناء، واستبدالها بسطح صقيل جديد من الآجر. وصف فاساري هذا «بروز [scarpa] من الآجر، حسن البناء والاختيار، وحسن الصناعة».

السبب الحقيقي وراء إصرار مايكل انجلو على هذا الإجراء الدقيق يبقى غامضاً. اعتقد فاساري أن الغرض منه كان لأجل «الحيلولة من دون تراكم الغبار أو التراب على اللوحة». على أي حال، كانت تلك طريقة مكلفة للغاية، وتطلبت وقتاً طويلاً، وربما غير فعالة للحفاظ على نظافة الجدارية (من المحتمل أن دخان الشمع الزيتي المنبعث من المذبح قد يتراكم على الجدار البارز للأمام؛ على أي حال، بعد الانتهاء من «يوم الحساب»، وظّف

البابا منظفاً بدوام كامل للحفاظ على الجدارية والسقف نظيفين من الغبار). انشغل مايكل انجلو على نحو معقول بتأثير اللوحة البصري - ربما أراد الأجزاء العليا التي تضم المسيح والشخوص الأكثر أهمية، أن يصل إليها الضوء، وتتمتع بتأثير من مسافة.

أيّاً كان الغرض، توحي عملية تغيير زاوية الجدار بأن مايكل انجلو كان يفكر بجدية بشأن تأثير لوحته الضخمة. لكن المرحلة اللاحقة من التحضيرات نُفِّذت بطريقة مثيرة للفضول، لئلا نقول بطريقة غريبة للغاية - تراشق بطيء الحركة بين الفنانَين المسنَّين بشأن مسألة أسلوبية. وصف فاساري ما حدث «اقنع الراهب سباستيانو البابا بأن عليه أن يأمر مايكل انجلو برسم اللوحة بالألوان الزيتية، في حين أراد مايكل انجلو تنفيذها على أنها جدارية فحسب».

اتقن سباستيانو أسلوباً لرسم اللوحات الجدارية بالألوان الزيتية، واتَّبعه عند رسم «جَلْد المسيح»، مستعيناً برسمات مايكل انجلو، وانتهى منها أخيراً بعد تأخير طويل في سنة ١٥٢٤. بطبيعة الحال، تفاخر بإنجازه هذا: مثّل أسلوب الرسم هذا على الجدران على نحو مرضٍ بالألوان الزيتية، السر الأعظم الذي كان رسامو القرن السادس عشر الأوائل يبحثون عنه، ومن بينهم ليوناردو. سيتيح هذا الفرصة للطرق التأملية الوئيدة والظلال العميقة والألوان الثرَّة التي تلائم سباستيانو (وليوناردو). نال مديحاً إثر ابتكاره هذا؛ في سنة ١٥٣٠، كتب الشاعر والعالم من مدينة البندقية (وعشيق لوكريتسيا بورجا) بييترو بيمبو (١٤٧٠ - ١٥٤٧)، أن سباستيانو «قد اكتشف سر الرسم بالألوان الزيتية على الرخام، الجميل للغاية، والذي سيخلِّد الرسم تقريباً».

على نحو مفهوم، أراد سباستيانو أن يستفيد صديقه من هذا الاكتشاف. إلا أن تضبيب فن ليوناردو المبهم ولوحة رفائيل «التجلي»، بـ«شخوص يغمرهم الدخان، أو شخوص من حديد لامع، كلها مضاءة وسوداء» - مثلما وصفه سباستيانو نفسه - كان نقيض الوضوح النحتي الناصع الذي سعى إليه مايكل انجلو في الرسم.

عبد سباستيانو صديقه العظيم عبادة الأبطال، لكنه كان أيضاً قادراً على أن يكون مستبداً معه على نحو غير حكيم. على الرغم من نفور مايكل انجلو، أصرَّ سباستيانو على فكرته. وعليه، من دون «أن يقول مايكل انجلو نعم أو كلا»، وُضِعت تركيبة سباستيانو على جدار الكنيسة. حين تم الانتهاء من ذلك، «وبعد أن ضُغِطت»، أعلن مايكل انجلو أنه سيرسم «يوم الحساب» بطريقة الرسم الجصّي الجداري، مضيفاً «أن الرسم بالألوان الزيتية أسلوب النساء والأشخاص المتروِّين الكسالى مثل الأخ سباستيانو».

حطَّم هذا النزاع المبهم بشأن الجص صداقة دامت أكثر من عقدين؛ الصلة الأوثق التي أقامها مايكل انجلو مع فنان على الإطلاق، حتى مع اقترابه من مستواه. بعد ذلك، لم ينسَ مايكل انجلو الإهانة واستغلها ضد سباستيانو حتى نهاية حياته. بعد ربع قرن من التحالف مع مايكل انجلو بمواجهة رعاة الفن والفنانين على حد سواء، حان دور سباستيانو لكي يواجه الباب الموصد.

أبدى البابا الجديد مساندته للمشروع الجديد على أي حال - والرغبة بابقاء مايكل انجلو على مقربة منه - في أثناء تهيئة الجدار. في الأول من أيلول سنة ١٥٣٥، أصدر بولس رسالتين بابويتين، أصبح مايكل انجلو بموجبهما «المعماري والنحات والرسام الأقدم في القصر الرسولي... وعضوًا في أسرتنا، مع جميع الخدمات والامتيازات والتشريفات والحفاوة والالتزامات والميزات التي يتمتع بها والتي يمكن أو من المعتاد التمتع بها من قبل محسوبينا». بكلمة أخرى، مثل صديقه السابق سباستيانو، أصبح عضواً دائمياً في البلاط البابوي. لم يكن ثمة سؤال بشأن أتعاب لوحة «يوم الحساب»؛ منح بولس مايكل انجلو دخلاً مقداره ١٢٠٠ سكودي سنوياً حتى بقية حياته. أتى نصف هذا المبلغ من رسوم عبور نهر بو، والباقي من الخزينة البابوية. كان له أنه يُعطى هذه الدفعات المالية مدى الحياة؛ لأن بولس تصوَّر أن مايكل انجلو سيعمل عند البابا إلى الأبد، مثلما أوضحت الرسالة البابوية. كان المبلغ لقاء «صورة قصة يوم الحساب التي ترسمها على جدار مذبح كنيستنا» وأيضاً «من أجل أعمال أخرى في قصرنا، إذا ما تم الانتهاء من هذا العمل». شعر مايكل انجلو بالأمان أكثر من أي وقت مضى، لكنه أصبح سجيناً أكثر من أي وقت مضى.

أخبر مايكل انجلو كونديفي كيف ظهر بولس الثالث في منزله في ماجيل دي كورفي، مصحوباً بحاشية من «ثمانية أو عشرة كرادلة»، إضافة إلى الحراس والخدم بلا ريب. طالب البابا برؤية الرسم التمهيدي الذي نُفِّذ بأمر من كليمنت لجدار كنيسة السيستين، والتماثيل التي أنجزها مايكل انجلو لضريح يوليوس وكل شيء آخر - وعندها قال كاردينال مانتوا (كاردينال إيركول غونزاغا)، حينما رأى تمثال «موسى» «التمثال وحده يكفي لتكريم ضريح يوليوس».

كان كاردينال مانتوا (١٥٠٥ - ١٥٦٣) شخصاً مثيراً للاهتمام في إدلائه بهذا التعليق، المُرضي للغاية لمايكل انجلو (والبابا)، حتى إن المرء يتساءل فيما إذا حثَّ أحدٌ ما الكاردينال لكي يُقدِم على ذلك. مع أن منصب إيركول غونزاغا بوصفه كاردينالاً كان محصلة محسوبية مشينة، إلا أنه ورع للغاية وعضو في مجموعة كهنة من الشباب، ميلها إصلاحي، تقرَّب منها

مايكل انجلو في أواخر ثلاثينات وأربعينات القرن السادس عشر.

كان إيركول غونزاغا حليفاً لثلاثة مصلحين نالوا منصب كاردينال سنة ١٥٣٥ على يد بولس: غاسبارو كونتاريني، ياكوبو سادوليتو وإنكليزي اسمه ريجينالد بوول، الذي قُدِّر له أن يؤدي دوراً مهماً في حياة مايكل انجلو للسنوات اللاحقة. عَيَّن بولس الثالث هذا الثلاثي الورع بتكليف للنظر بإصلاح الكنيسة. ثَبُت أن التقرير الذي وضعوه، «الإصلاح الديني» (De emendanda ecclesia، باللاتينية في الأصل - المترجم)، إدانة صريحة للفساد بقدر ما تمنى البروتستانت الشماليون. في برهنة ناصعة في آن واحد على كيفية كونه البابا الأخير لعصر النهضة، والأول في مقاومة الإصلاح، جعل البابا بولس اثنين من أحفاده المراهقين الكرادلة مصلحين في الوقت نفسه.

ربما كان الكاردينال غونزاغا على مودة مع مايكل انجلو غداة وصول الحبر الأعظم إلى ماجيل دي كورفي[1]. وكان محقاً بالطبع. كان «موسى» تحفة هائلة للغاية، حتى إن الحاجة انتفت لأي شيء آخر كنحت خاص بضريح يوليوس. لكن هذا ما لم ينص عليه العقد. غير أنه بمبادرة بابوية في السابع عشر من تشرين الثاني سنة ١٥٣٦، حرَّر البابا «ابنه المحبوب»، مايكل انجلو بويناروتي، «ذلك الرسام والنحات الفريد الباهر»، من التزامه بالعمل على ضريح يوليوس الثاني. في الوقت الراهن، تم إيقاف العمل على الضريح ثانية.

*

في الخامس والعشرين من كانون الثاني سنة ١٥٣٦، بدأ العمل بقشط تحضيرات سباستيانو سيئة المصير عن جدار الكنيسة، وتم استبدالها بطبقة من الجص الملائم لجدارية تقليدية حقة. في الثامن عشر من أيار، سُجِّلت بعض دفعات مالية لقاء صبغات. سريعاً بعد ذلك، بعد أكثر من ثمانية عشر شهراً من تسنُّم بولس لمنصب البابا، وتقريباً ثلاث سنوات على شروع كليمنت بالتفكير بالتكليف أصلاً، رفع مايكل انجلو فرشاته، وبدأ بالرسم.

كانت مهمة مايكل انجلو جبّارة: سطح مساحته ٤٦ قدماً مضروبة بـ ٤٣ قدماً، أو ما يقارب ١٨٠٠ قدم مربع، يجب أن يغطى بالجص. لا بد وأن السقالة كانت على ارتفاع سبعة طوابق. حينها، بعد وفاة مايكل انجلو، تقرر تغطية عري الشخوص بقطع من القماش

(١) إضافة إلى ذلك، تمتع الكاردينال غونزاغا بمعرفة وفهم طويل الأمد بعمل مايكل انجلو. لكونه ابن إيزابيلا دي ايستا، نضج ومعه نحت أنجزه مايكل انجلو - «كيوبيد النائم» المبكر الذي رفضه كاردينال رياريو - في مجموعة العائلة. حقاً، كانت مجموعة عائلة غونزاغا أحد أفضل المجموعات في إيطاليا عصر النهضة. شقيق غونزاغا الأكبر، فيديريكو الثاني، كان ماركيز مانتوا، الذي حاول وكيله تجنيد مايكل انجلو لكي يخدم عائلة غونزاغا سنة ١٥٢٧.

وملابس داخلية محتشـمة، فتحتَّم بناء سـقالة من أربعة طوابق مزودة بستائر، وحواجز أمام السلالم إلى الجانب وكل طابق. امتدت هذه السقالة إلى أكثر من نصف ارتفاع الجدار بقليل. لا بـد وأن مايكل انجلو قد عمل على شيء مشـابه، لكن أعلى مـن هذا، وربما افتقر لحواجز فعالة، كما سنرى.

في اليوم الأول الذي بدأ فيه بالرسم، تسلق مايكل انجلو إلى القمة، حيث شرع بالعمل على الجانب الأيسر من الكوة الهلالية، التي تصوِّر ملائكة يحملون الصليب وإكليل الشوك، كعادته، تصاحبهم مجموعة من المتفرجين العائمين على نحو عفوي في الفضاء اللازوردي، محملقين بالجانب العاري لروح على ما يبدو تُوجِّه الآخرين، الذين يرفعون الصليب عالياً. في الكوة الهلالية اليمنى، رسم الملائكة وهو يحملون العمود والقصب والاسفنجة والسلَّم: مع مزيد من الكائنات الشـقراء الرائعة بأجسـاد مذهلة، تدور حول العمود الدوري (نسبة إلى أحد شعوب اليونان - المترجم) باتجاه عقارب الساعة في الفضاء.

ثم واصل العمل بطريقة منهجية إلى الأسفل حتى انتهى. ومثلما هي الحال مع السقف، يبـدو أنه عمل من دون مسـاعدة. الاسـتثناء الرئيس خادمه أوربينـو - الذي كان إلى جانبه على السقالة، وربما نفَّذ قسماً من الرسم الفعلي، إضافة إلى مهمات أخرى.

*

في آذار سنة ١٥٣٦، عادت سيدة أرستقراطية للعيش في روما بعد إقامة طويلة بعيداً عن مسقط رأسها. بقيت في المدينة معظم بقية تلك السنة - ويبدو أنه من المؤكد، على الرغم من عدم وجود دليل مباشر - أن هذا كان لقاؤها الأول مع مايكل انجلو.

كان لفيتوريـا كولونـا أن تصبح المـرأة الأكثر أهمية في حياة الفنان، باسـتثناء محتمل لأمه فرانجيسـكا. إلا أنـه من الصعب إيجاد بـؤرة العلاقة بينهما - فهـي مثقفة ورعة في منتصف عقدها الرابع من العمر، ومايكل انجلو الشـهير للغاية والذي بلغ الحادية والسـتين حينها. مراسـلاتها، التي يخبرنا كونديفي أنها ضخمة، اختفت برمتها تقريباً. السـبب وراء ذلك أن كثيراً من رسائل فيتوريا قد تم التحفظ عليها بعد موتها من قبل محاكم التفتيش، التي بحثت فيها عن أدلة تثبت أنها لم تكن مهرطقة خطيرة، اعتنقت عقائد غير سـليمة بشـأن الخلاص فحسب، بل لعلاقاتها الغرامية على نحو فاضح مع الإصلاحيين الكاثوليك البارزين أيضاً. يبدو من المحتمل أنه إما مايكل انجلو، أو شـخص ما ناب عنه، ظنَّ من الأفضل التخلص من الأدلة المتعلقة بصداقتها، وعليه، الابتعاد عن هذا التحقيق (الذي أفضى إلى قطع رأس شخص من دائرتهم أولاً، ثم حرق جسده).

مـع غيـاب الرسـائل، تبقـى لدينا وفرة من الشـعر الـذي غالباً مـا أَلَّفه بحسـب معايير بـترارك: السـيدة القصيَّة بعيدة المنال التي أُعجب بها عاشـق، وقع في فخِّهـا وغلبته المعاناة على نحو ميؤوس منه. إذا ما تناولنا هذا حرفياً، فإنه بالكاد ينطبق على مشـاعر نحات مسـن مهتم للغاية بالشباب، تجاه امرأة مثقفة في منتصف عمرها، وشغوفة بعلم اللاهوت. ما كان لحبهما أن يتأسـس، إذا صحَّت التسمية، على الرومانسـية التقليدية. كانت الحقيقة المحتملة إلى حد بعيد أن حبهما محض لقاء عقلين أصيلين.

بعد وفاة فيتوريا، وصفها مايكل انجلو في رسالة إلى مساعده ومستشاره القديم جيوفان فرانجيسـكو فاتوجيني على نحو سـهل «صديقـة عظيمة للغاية». على نحـو يشي بكثير من الأمور، لم يسـتعمل مؤنث الكلمـة amica، بل صيغة المذكـر amico (صديقة وصديق على التوالي بالإيطالية في الأصل - المترجم). ربما كانت مشـاعره الحقيقية بأن فيتوريا امرأة ذكية للغاية وروح منتقاة - بحسب تفكير مايكل انجلو - تتسامى على جنسها. تبدأ قصيدة غنائية قصيرة من سنتي ١٥٤٤ - ١٥٤٥ بتلك الفكرة تماماً «رجل في امرأة، أو بالأحرى إله / يتحدث عبر فمها». ربما اقتربت، من بين كل الأشـخاص الذين قابلهم مايكل انجلو في حياتـه الطويلة حتى حينها، لتكون قرين مايكل انجلو الفكري. كانت ذكية ورقيقة، وفنانة مهمـة - في الكلـمات - بجـدارة، وبدا أن لديها مهارة في التعامل معـه أكثر إلى حد بعيد من البابـا كليمنت أو سباسـتيانو أو أي من الآخرين الذين جرَّبوا تلك المهمة الشـائكة. كانت الشخص الوحيد الذي لم يحاول مايكل انجلو أن يغلق الباب أمامها.

أدّى الشـعر دوراً بـلا ريب في تقاربهما. تباينـت حياة فيتوريا عن مايـكل انجلو للغاية، مع وجود تشـابه عميق. وقع كلاهما في فخ عالم التجاذبات السياسـية للقرن السـادس عشر المريرة، واستعان كل منهما، من دون التخلص من هذا المأزق، بمواهب مذهلة لتحقيق نوع من الشهرة جديد.

وُلـدت فيتوريا في سـنة ١٤٩٠ أو ١٤٩٢ لعائلة كولونا، أحـد أقوى العوائل الإقطاعية في روما. تزوجت سـنة ١٥٠٩ من فيرانتي فرانجيسـكو دِآفالوس، ماركيز بيسـكارا، الذي ينتمي إلى سـلالة عسـكرية من أصل إسـباني. على قدر تعلق الأمر به وبعائلـة كولونا، كان هـذا الأمر مجرد عقد صفقة سـلالية متصلبة. لكن يبدو أنهـا أُغرمت بزوجها الجنرال المغرم بالنسـاء. مـن المؤكـد أنها حوَّلت افتتانها به إلى فكرة أساسـية في شـعرها، في البـدء، في أثناء

حياته، ومن ثم، بعد موته - جراء جراح عانى منها في معركة بافيا سنة ١٥٢٥ [1].

في أواخر عشرينات وأوائل ثلاثينات القرن السادس عشر، أصبحت فيتوريا كولونا شخصية متفردة في أوربا بدايات القرن السادس عشر: مؤلفة شهيرة. بعد وفاة زوجها، كان رد فعلها الأول الانسحاب إلى دير في روما. حال كليمنت السابع من دون هذا الأمر، ربما لرغبته في إحباط أي شيء يريد آل كولونا الاقدام عليه، ولذا عاشت في بلاط دِآفالوس في جزيرة إسكيا في خليج نابولي بدلاً من ذلك. في مرحلة ما بعد نهب روما سنة ١٥٢٧، لجأ كثيرون من المفكرين الكنسيين هناك، وفيتوريا على رأسهم بما يشبه خليط غريب من دير وصالون باريسي من القرن التاسع عشر، وأحد قلاع الحب التي تغنّى بها شعراء القرون الوسطى [2].

حين ظهرت فيتوريا في روما سنة ١٥٣٦، كان من شبه المحتم أن تلتقي بمايكل انجلو، نظراً للشهرة التي نالها كل منهما بوصفهما شاعرين، إضافة إلى الحلقات المتّصلة التي أمّوها (توماسو، الأرستقراطي الروماني الذي عرف آل كولونا معرفة حسنة، ربما هو مَن قدّمهما إلى بعض). إلا أنه ليس هناك أدلة عن زمان أو مكان حدوث ذلك. لكن من المغري - مع أنه ليس أكثر من تخمين - الربط بين التأثير الذي كان لها عليه، مع ظهور حشد من النساء الهائلات الفاضلات في «يوم الحساب» للمرة الأولى في فن مايكل انجلو. أولئك القديسات الإناث - بعضهن عارٍ، وبعضهن الآخر متشحات بملابس - يشكلن مجموعة كبيرة إلى يسار المسيح. كان هذا من الناحية الأيقونية غير تقليدي كلية «تشريف للنساء غير مسبوق»، بحسب كلمات مؤرخ فن درس الصورة.

*

بخلاف ذلك، أخذ مايكل انجلو يتحول بعمق أكثر فأكثر - وربما برضاه - إلى حياة

(١) في أثناء توقف القتال، الذي أُغرِيَ فيه دِآفالوس المعتل الصحة بقبول عرش نابولي، مقابل خيانة سيده، الإمبراطور تشارلز الخامس، أقنعته فيتوريا بالعدول عن رأيه، معلنة أن كونها ملكة نابولي لا شيء يُذكر بالنسبة إليها مقارنة بـ«نبل فضيلتها المثالية» - شعور يظن المرء أن مايكل انجلو الورع والمتشدِّد باضطراد قد استحسنه.

(٢) باولو جيوفو، الذي سبق وأن تعرفنا عليه تحت مسميات عدة بوصفه طبيب كليمنت وكاتب سيرة مايكل انجلو العدائي، كان أحد هؤلاء. كتب حواراً، عنوانه «نساء ورجال لامعون من أزمنتنا»، اعتماداً على حوارات جرت هناك. تضمَّنت لائحة المتحدثين جيوفو نفسه وابن عم المرحوم زوج فيتوريا، ألفونسو دِآفالوس، ماركيز ديل فاستو، الذي ناقش مسائل مثل السبب وراء سقوط إيطاليا تحت سيطرة القوى الأجنبية، وما الذي جعل رجلاً ذكياً مثل كليمنت السابع يوظف أعداءً مثل دوق أوربينو. ينتهي العمل بسيل من المديح لفيتوريا: كانت فيلسوفة وشاعرة، تنير كتاباتها كل فضائلها الأخرى «مثلما تنير النار المهرجانات على قمم الأهرامات». من جهة الدقة المألوفة، ربما يكون هذا المديح مظلِّلاً، مثلما حين وصف صدرها على سبيل المثال «يرتفع ويهبط مع تنفسها مثل زوج حمام في عش».

المنفـي. في العـاشر من كانون الأول في السـنة اللاحقة، ١٥٣٧، كان أحـد الأجانب الذين مُنِحـوا الجنسـية الرومانية في مراسـيم في كامبيدوليـو (دار الحكومـة الرومانية - المترجم). في تلـك الأثناء، اندلعت دراما سياسـية عنيفة في فلورنسـا. بدعم مـن البابا الجديد، بولـس الثالث، تآمر مناوئوا الدوق اليساندرو بنشاط، حتى إنهم شكلوا حكومة في المنفى. كان من بينهـم، كثير من النـاس الذين كانوا، أو كان لهم أن يصبحوا، من المقربين إلى مايكل انجلو، ومـن ضمنهـم دوناتو جيانوتي وزعيـم المنفيين المعارضين لآل مديجـي، الكاردينال نيكولو ريدولفـي (١٥٠١ - ١٥٥٠). لا بـدَّ وأن الفنـان قد عرف بشـأن خطـط المنفيين وآمالهم. حقيقـة، كان التغيير المحتمل للحكومة في فلورنسـا سـبباً آخر لتقاعسـه عن البـدء بـ «يوم الحساب». كان لنظام جديد أن يمنحه فرصة العودة إلى موطنه.

إلا أن عهد اليساندرو حلَّت نهايته المفاجئة على يد فرد آخر من قبيلة آل مديجي: لورنزو (١٥١٤ - ١٥٤٨) - الملقَّـب لورنزينـو، أو لورنزاجيـو، أي لورنزو السـيئ، بحسـب مَن كرهـوه - وهو حفيد حامي مايكل انجلو القديم لورنزو دي بيير فرانجيسـكو دي مديجي. وعليـه، كان هـذا اللورنزو فـرداً من الفرع المفتقـر الصغير من عائلة مديجـي. مقت حقيقة أن ابـن عمـه قد نـال الامتياز والسـلطة. مثله مثل المتآمرين الفلورنسـيين السـابقين، أطال التفكير بسـلوكيات بروتوس، الـذي اغتال يوليوس قيصر، وقاتل الطغاة البطولي بالنسـبة إلى الجمهوريين.

ألحق لورنزو نفسـه ببلاط اليسـاندرو، وعرض خدماتـه، التي كان من بينها مسـاعدة الدوق في علاقاته الغرامية. قدَّم لورنزو عرضاً مسرحياً، اسمه «آريدوسا»، كُتِب للاحتفال بزواج اليسـاندرو من مارغريت النمساوية. بحسب فاساري، خطَّط لورنزو للتخلص من الدوق وبلاطه بترتيب انهيار المسرح.

في الأسـبوع الأول مـن سـنة ١٥٣٧، زُعِـم أن اليسـاندرو اسـتهدف كاتَرينـا، الزوجة الفاضلة لليوناردو غينوري، رئيس أحد فروع هذه العائلة الثرية، وصهر فيديريغو، الشاب الجميـل الذي صمَّم مايكل انجلو شـارة قبعته. أخبر لورنزو الدوق بأنها سـتنام معه، لكن عليه أن ينتظر بمفرده ومن دون حرس. وهذا ما فعل، تخلّى عن سيفه وغطَّ في النوم، ليوقظه لورنزو ومغتال أجير آخر، ثم طعنه حتى الموت.

قرَّر أعضاء النظام الناجين، بقيادة الكاردينال جيبو، أن يُنصِّبوا شخصاً صغيراً من عائلة مديجـي «رئيسـاً وقائداً لحكومة مدينة فلورنسـا». ألا وهو كوسـيمو، عضو مـن فرع عائلة

لورنزو نفسـها[1]، في الثامنة عشرة من العمر فحسـب، وابن المحارب الشهير جيوفاني دالي باندي نيري.

كانـت تلك هـي اللحظة الملائمـة للمنفيين لكي يضربـوا، لكنهم أفسـدوها. لم تنهض المدينـة لنصرتهم، وفشـلت كثير من المهمات، قام دوناتـو جيانوتي بواحدة منهـا، من أجل التوصل إلى تسـوية. في تموز، تقدم جيش المنفيين بقيادة فيليبو سـتورتسي وابنه بييرو، نحو توسـكاني، لكنـه هُزِم هزيمة سـاحقة على يد قوات من فلورنسـا في قريـة مونتيمورلو، بين براتو وبيسـتويا. تم اقتياد القادة إلى فلورنسا وإعدامهم بمعدل أربعة كل يوم. سُجِن فيليبو ستورتسي لسبعة عشر شهراً، وانتحر في السنة اللاحقة في سجنه.

لم يتخـلَّ المنفيـون الفلورنسـيون، ومـن بينهم مايكل انجلـو، عن الأمل. لكـن إمكانية العـودة إلى فلورنسـا تراجعـت، وكذلك فرصـه في العمل لصالح أي أحـد آخر غير بولس الثالـث[2]. في تاريـخ مجهول بعد ذلـك، أنجز مايكل انجلو تمثالاً نصفيـاً لبروتوس، القاتل الكلاسـيكي للطاغيـة يوليوس قيـصر، لصالح الكاردينـال نيكولو ريدولفـي، بالحاح من جيانوتي، الذي كان سـكرتير ريدولفي. كان النحت صورة كلاسـيكية، بحسـب فاساري، اعتمـدت على جوهـرة رومانية «قُطِعت من عقيـق لحمي من الآثار العظيمـة». كانت هذه صـورة المغتـال بوصفه بطلاً. إلا أنه بعد نحـت الوجه المصمِّم، والنبيـل، ركنه جانباً. زعم نقـش لاحق على القاعدة بأن مايـكل انجلو قد فكَّر بجريمة القتل في أثناء النحت، ومن ثم توقَّف عن العمل[3].

تطلَّب رسم «يوم الحساب» جهداً عظيماً، استغرق مايكل انجلو من عمر الثانية والستين إلى السـابعة والسـتين. إجمالاً، ضمَّت اللوحـة الفعلية ٤٤٩ يوم عمل، أو أيـام أُمضِيت في

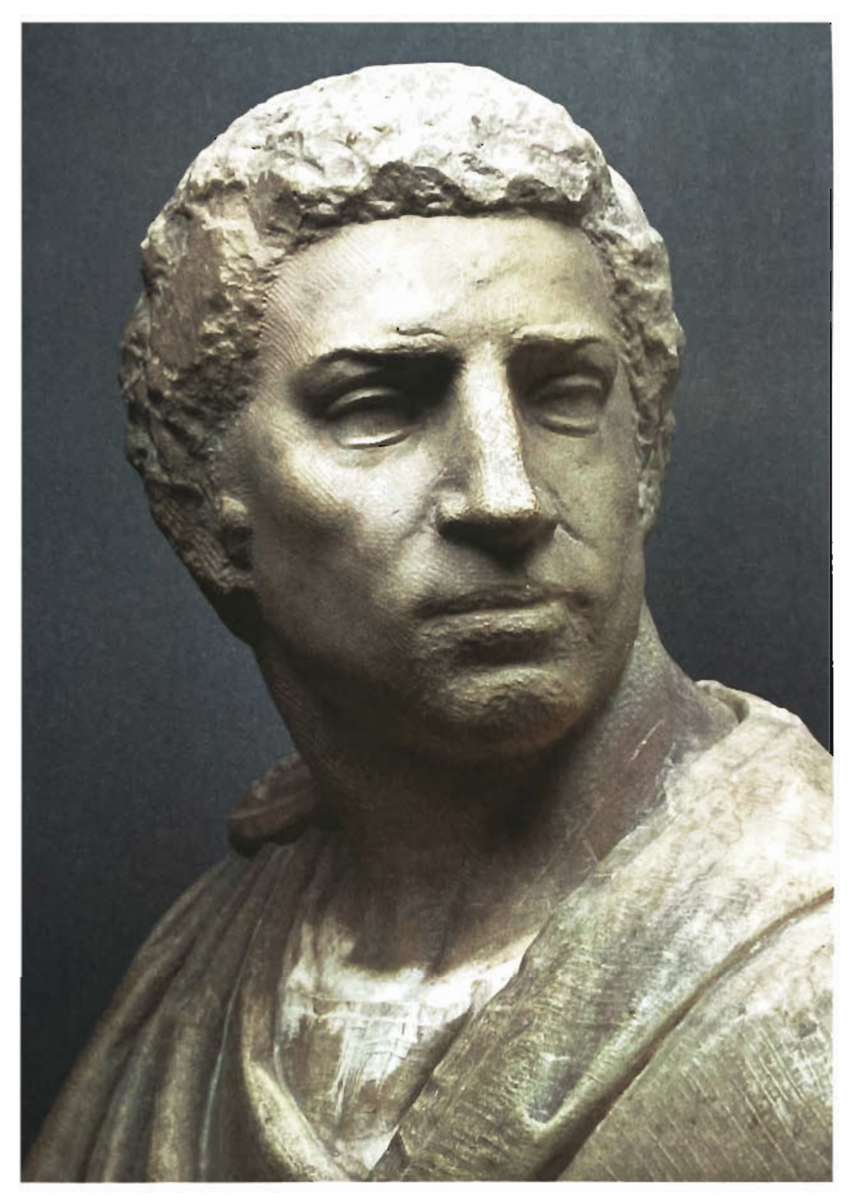
---

(١) جدُّ كوسيمو هو جيوفاني، شقيق لورنزو دي بييرفرانجيسكو دي مديجي.

(٢) سخرية مريرة وغريبة تمثلت بأن تصميم مايكل انجلو لـ «غانيميد» والنسر من أجل توماسو قد نُسِخ في لوحة احتفالية رسمها باتيستا فرانكو لكي ترمز إلى تمجيد الدوق المراهق كوسيمو دي مديجي بعد النصر في معركة مونتيمورلو، الطير والشاب العاري يحومان على نحو لا يُصدَّق في ميدان النصر.

(٣) في «الحوارات»، كتب دوناتو جيانوتي عن تأويل الكوميديا الإلهية في منتصف أربعينات القرن السادس عشر، متحدثاً باسمه شخصياً، فطرح سؤالاً «ألا تعتقد أن دانتي قد ارتكب خطأً بوضعه بروتوس وكاسيوس في فم الشيطان؟» هكذا، يضع دانتي هذين المغتالَين، إضافة إلى يهوذا، في المكان الأكثر خزياً في الجحيم. بالنسبة إلى جيانوتي، يبدو هذا خاطئاً تماماً فـ «الإجماع الكوني» للجنس البشري «يحتفل ويشرِّف ويُشيد بأولئك الذين يقتلون الطغاة من أجل تحرير بلدهم».

تجيب شخصية «مايكل انجلو» على هذا بأن قتل حاكم «وقاحة عظيمة»، سواء أكان عادلاً أم لا، من دون معرفة ماهية العواقب. ثم يعقب ذلك بيان ربما يعكس شعور الفنان المسن الحقيقي: نال منه الإرهاق، فيوضح «أولئك الذين يقولون لن يتحقق الخير ما لم يبدأ المرء بالشر» - أي القتل - «لا يفهمون أن الأزمنة تتغير، الرجال يتعبون».



الشكل ٣ : «بروتوس» ١٥٣٧ تقريباً - ١٥٥٥.

تنفيذ الجدارية الفعلية، لكن هذا بالطبع كان جزءاً مما تضمنه العمل. رُسِمت كل الشخوص الرئيسة مقدماً في الرسوم التمهيدية، التي نُقِلت بعد ذلك إلى الجص الطري على الجدار قبل البدء برسم الجدارية (تم تنفيذ بعض الأجزاء يدوياً، من دون دليل).

العمل على الجدارية الفعلية هو جزء من عملية الرسم فقط. رسم مايكل انجلو أيضاً على السطح سيكو (secco) على «يوم الحساب»، أكثر منه على سقف السيستين - أي عبر ألوان إضافية على الجص الجاف - لتنفيذ تفاصيل مثل الأبواق التي يوقظ بها الملائكة الموتى، وتغطية الخطوط الفاصلة بين مناطق العمل اليومية. أجرى مايكل انجلو تغييرات في بعض الأماكن، إثر العلاقة المعقدة بين الشخوص المتعددة، بعد أن بدأ بالرسم. وعلى الرغم من موقفه غير المكترث لفكرة سباستيانو بأن عليه أن يرسم بالألوان الزيتية، استخدم بالفعل القليل منها من أجل إضافة ظلال لامعة من الأخضر والأزرق الشبيهين بلون السحالي إلى بشرة الشياطين في منطقة الجحيم. سابقاً، كان يجب تهيئة الرسوم التمهيدية بالطبع، وقبل ذلك، أُجريت الدراسات - ربما على نماذج حية - لكل هيأة، مع أن هذا العمل ربما نُفِّذ في أثناء تشييد الجدار، وإكساء الجدار بالجص، ثم تم تكرار ذلك.

استغرقت اللوحة مايكل انجلو وقتاً أطول من مجمل السقف الأكبر مساحة. ولكن لم يكن مايكل انجلو أكبر عمراً بربع قرن مما كان عليه حين رسم السقف سابقاً فحسب، بل إن العمل بحد ذاته كان أكثر تعقيداً. تضمَّن السقف مساحات واسعة من الأطر المعمارية، المتكررة بطبيعتها. بخلاف ذلك، «يوم الحساب» ليس فيها إطار إطلاقاً.

كان هذا واحداً من الجوانب الأكثر راديكالية في مخطط مايكل انجلو. عبر إزالة الجداريات السابقة التي نفَّذها بيروجينو، والفنان نفسه وآخرون، حفر ثقباً في نمط الزينة المنهجي حول جدران الكنيسة التي اتخذت، على الجوانب الثلاثة الأخرى، شكل مجموعات رسم وزينة ترتفع من الأرضية إلى القسم السفلي من السقف العظيم.

عند أعلى المذبح، تم تصوير مجمل الجدار الذي كان مايكل انجلو يرسم عليه بوصفه فضاءً خيالياً واحداً، من دون عوارض مرسومة أو بناء حجري يقول «هذه لوحة». بدلاً من ذلك، كان كما لو أن أحد جوانب الكنيسة قد سقط ليكشف عن مرآى المسيح الهائل وهو يحكم على العادلين وغير العادلين في ملكوت الما وراء. لتحقيق ذلك الهدف، تبدو على الجانب الأيمن، هيأة عارية ذكورية على نحو هائل ترمز إما إلى سمعان من مدينة قورينا أو اللص الطيب، ديسماس، وكأنه يستريح في الجانب الآخر، على الإفريز الفعلي الذي يمتد حول الغرفة، أسفل لوحات البابوات الأوائل.

ما فعله مايكل انجلو كان تقليدياً من فوره وغير مسبوق. بوصفه موضوعاً، كان يوم الحساب مألوفاً، ونال التشريف بتقادم الزمن. كانت هناك عدة أمثلة في فلورنسا، تسنى له أن يعرفها في طفولته، ومن ضمنها فسيفساء على قبو المعمدانية في فلورنسا. كان الموضوع أكثر شعبية في القرن الرابع عشر منه في عصر النهضة، لكن هناك سابقة مهمة في سلسلة لوحات نفَّذها لوكا سينيوريلي في كنيسة أورفييتو.

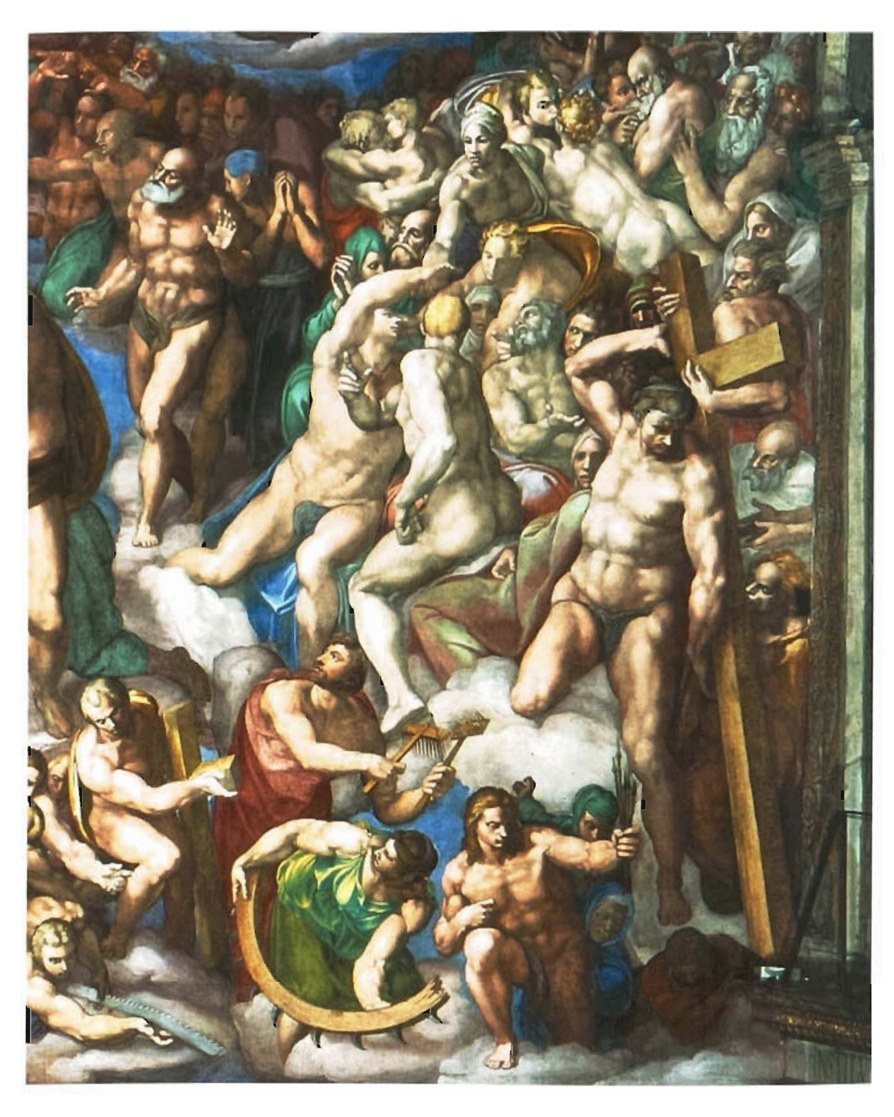
رسم مايكل انجلو كثيراً من شخوصه عراة تماماً مثلما فعل سينيوريلي. كان بعض العري مبرّراً في لوحات «يوم الحساب»، ولا سيما بين الملعونين، الذين لن يضطر أحد إلى القلق على وقارهم. لكن الحجم الهائل للوحة مايكل انجلو، وعليه، كمية اللحم العاري المعروضة، لا نظير لها، مثلها مثل حقيقة أن كل الشخوص التي فيها تقريباً - ملعونين وناجين وشهداء وقدّيسين - كانوا عراة إلى حد ما.

عرض الأخ آنجيليكو المتّقي على نحو بريء المباركين وهم يتقبَّلون نشوة خلاصهم. وهكذا كان الحال مع مايكل انجلو، غير أن التأثير اختلف للغاية. في قداس الناجين إلى الجانب الأيمن من هذه الجدارية الجبارة - مقابل الشهيدات الهائلات - شباب عراة ذوو شعر مجعَّد وأجساد رماة الكرات الحديدية بشغف يقبِّلون ويربتون على بعض. بعضهم يعانق مسنِّين شعرهم رمادي.

على نحو مشابه، كشفت عذابات الملعونين عن خطاياهم - لكن مايكل انجلو فعل ذلك بفظاظة مفصلة على نحو مذهل. بين سيل من العراة المرعوبين وهم يهوون نحو الجحيم، ثمة رجل منتفخ العضلات، جالس في الفضاء كما لو أنه في مرحاض. يلتفت إلى الناظر، وعينه محدقة بفزع هزلي تقريباً. يقضم أصابع يده اليسرى، في حين يحاول بيمينه أبعاد شيطان رياضي الهيأة بدون جدوى عن الإمساك بخصيتيه كما لو أنهما زوج من الفاكهة الناضجة، وهو يسحب ضحيته بلا رحمة نحو الأسفل.

في رسالة القديس بولس الأولى إلى الكورنثيين، طرح سؤلاً «كيف يقوم الموتى؟ بأي نوع من الأجساد يأتون؟» جوهر السؤال، بحسب رأي الكاردينال توماسو كاجَتان (١٤٦٩ - ١٥٣٤)، اللاهوتي الشهير، يكمن في كلمات بولس اللاحقة في الرسالة نفسها «الجسد الذي يُدفَن في الأرض يتعفَّن، أما الجسد الذي يُقام فلا يموت. الجسد الذي يُدفَن هو من دون كرامة، أما الجسد المُقام فمجيد. ما يُدفَن في الأرض جسد مادي، وما يُقام جسد روحي».

تحتم على مايكل انجلو حينها أن يقرر كيفية تصوير الأجساد الروحية. من وجهة



الشكل ٤: «يوم الحساب»، ١٥٣٦ – ١٥٤١، تفصيل، مجموعة الناجين إلى اليمين.

نظر امرئ تعلم - مثل كليمنت وبولس ومايكل انجلو نفسـه - في بلاطات لورنزو دي مديجي ويوليوس الثاني - ربما هناك جواب واحد لهذا السـؤال. الجسـد الروحي جسـد أجمل، وهذا لا بدَّ وأن يعني أن الجسد يشبه عن قرب الهيآت المثالية للمنحوتات القديمة. ولهذا، انطلق مايكل انجلو يصمِّم مشهداً مكوناً أساساً من عشرات الشخوص الذكورية العاريـة العضلية المتقنة، خلفاء «ديفيد» و «العبدين» المبكرَين و«العراة» على السـقف في الأعلى.

إلا أن الحاجـة دعـت إلى التمييـز بين المختاريـن والملعونين. فبينما منـح مايكل انجلو تقريباً كل هيأة جسـماً رياضياً، كان للملعونين وجوه عكست فسادهم وبؤسهم ويأسهم الذي خبروه.

ليـس كل القديسـين والناجين شـباب. القديس بولـس أصلع قليلاً وشـعره أبيض، وتناثرت اللحى الرمادية والرؤوس الصلعاء في أماكن أخرى، لكن كل الأجسـام تقريباً مفتولة العضلات على نحو رياضي. المسـيح نفسـه شـاب غير ملتحٍ، وعليه قطعة قماش متدليـة من كتفيـه، تغطي مغبنه. معظم القديسـين والقديسـات الكِبـار المتحلقين حول المسـيح - برثلـماوس ويوحنا المعمـدان ولورنس وبلَيز وكاثرين - عـراة تماماً في الأصل على الأقل، ولهم عضلات مفتولة مثل كل شخوص «يوم الحساب». برَّرت رسالة بولس كل هـذا. لكـن المحصلـة أن عدداً كبـيراً من المغابـن، والقضبان، والصـدور، والخصى، والمؤخرات تبدت وهي تطفو أعلى مذبح كنيسة البابا. القديس برثلماوس الذي استشهد وسُـلِخ، يحمل الجلد الذي نُزِع عنه بعنف (في حين اكتسـى بجلد جديد بأعجوبة). على الجلد القديم، رُسِمت الصورة الأكثر إثارة للدهشة في الجدارية برمتها: بورتريه شخصي، كاريكاتير شخصي تقريباً، لمايكل انجلو - أسود، متجهم، لا قيمة له، لكنه على الرغم كل شيء، يُرفع عالياً أملاً بالخلاص.

*

بحلول نهاية أيلول سنة ١٥٣٧، استلم مايكل انجلو رسالة غير متوقعة. كتبها بييترو آريتينو، مؤلف وصية الفيل هانو الأخيرة وميثاقه. منذ أن كتب آريتينو ذلك، أصبح سيئ الصيـت بوصفه شـاعراً وهجّاءً وكاتباً مسرحيـاً وإباحياً. جلبت سلاسـة كتابته الحيوية النجـاح لـه في بلاط البابـا ليو العاشر، حيث قرَّبـه الكاردينال جوليـو دي مديجي (البابا كليمنـت السـابع لاحقاً) بشـكل خاص. لكن حتى حمايـة البابا لم تكن كافيـة لتنقذه من عواقب نشره لسـتة عشر سـوناتا، تصف الأوضاع الجنسـية الصريحة للغاية التي رسمها



الشكل ٥ : «يوم الحساب»، ١٥٣٦ - ١٥٤١، كنيسة السيستين
تفصيل: الأرواح الشهوانية تُسحب إلى الأسفل.

جوليـو رومانو ونقشـها ماركانتونيو رَيموندي. وعليه، عـاد آريتينو إلى روما لكنه هرب ثانيـة بعد مهاجمته أسـقفاً بارزاً في قصيدة، ونجاته من محاولـة طعن. لاذ في مانتوا، حيث نشر قصائد أخرى هاجم فيها البلاط البابوي. بعد أن اقترح ماركيز مانتوا اغتياله لتهدئة المشاعر المشوشة في روما، في سنة ١٥٢٧، غادر آريتينو إلى البندقية، حيث أصبح صديقاً مقرباً من تيتسيان، معاصر مايكل انجلو العظيم.

في سنة ١٥٣٧، كان آريتينو في خضم ابتكار جنس أدبي جديد كلية. بنظرة استعادية، مع أن الجرائد لم تكن قد ظهرت بعد، من الواضح أنه كان يمارس شـيئاً شبيهاً بالصحافة - وبدقـة أكثـر، كان كاتب عمود بدئي، ينـشر مقالات راهنة: معمقـة، وثرثارة، ومثيرة للجدل، ومداهِنة. جاءت هذه المقالات على شـكل رسـائل موجهة إلى المشـاهير، غطّى فيها مواضيع متنوعة، على سـبيل المثال، خاطب كوسـيمو، دوق فلورنسا الشاب، حول فـن الحكم، والبابا كليمنت حول تحمّل الشـدائد، وتيتسـيان حول فن الرسـم، ومايكل انجلو كما سنرى، حول مشروعه الفخم الراهن، «يوم الحساب».

ظهرت فكرة نشر رسـائل كهذه حين اقترح ناشر من البندقية ومجموعة من المتعاونين الشـباب مع آريتينو، أن بعض من مراسـلاته الفعلية - التي سبق لها وأن نالت الشهرة - يجـب أن تُطبع. لسـوء الحظ، لم يكن ممكناً جمع ما يكفي لطبع كتـاب، ولذا، شرع آريتينو يكتب المزيد من مقالاته على نحو عاجل.

كان مايكل انجلو شخصية بارزة بالنسبة إلى آريتينو للغاية بحيث تحتم عليه أن يكتب عنـه، مـع أنهما ربما لم يعرفا بعضًا معرفة حسـنة. بالكاد التقى الاثنان صدفة في روما سـنة ١٥١٦، إن صح هـذا. انتمى آريتينو إلى المعسـكر المعادي على أي حـال، إذ كان صديق رفائيل. إلا أن آريتينو ما كان ليدع تفصيلاً صغيراً مثل هذا يقف في طريقه. الرسالة التي وصلـت إلى ماجيـل دي كورفي كانت نقداً للفن جزئيـاً - جنس أدبي أخذ يظهر للوجود حينها - وعرضاً للتحالف أيضاً. لم يكن آريتينو أول ناقد وصحفي فحسب، بل مؤسس ميـدان العلاقـات العامـة. كان يعرض خدماته بشـكل مضمـر، وبدأ بعـرض مذهل لما بوسـعه أن يقدمـه لمايكل انجلو. أوجز آريتينو في بضع كلـمات البروز المثير للدوار لمكانة الفنان «هناك كثير من الملوك في العالم، لكن ثمة مايكل انجلو واحد فقط».

وهكـذا، مع ابتعاد مايكل انجلو عن كونه مجرد حِرفي، أصبح كائناً أندر من أي أمير. حقـاً، بـزَّت قواه قوى الرب «مختبئة في يديك، تعيش فكـرة خلق جديد». أضاف آريتينو لاحقـاً - وهو ليـس رجلاً يتّصـف بالتواضع المزيف- بعض المديح لنفسـه، فأشـار إلى

أن اسـمه كان «حينها، مقبـولاً عند كل الحكام، وعليه، تخلص من كم هائل من سـمعته السيئة». ثم أوضح ما يريد. سمع أن مايكل انجلو كان منشغلاً برسم لوحة جديدة، نوى فيها أن يتفوق حتى على عمله في سـقف كنيسـة السيسـتين، وهكذا، يكون قد تفوَّق على نفسـه. بعد ذلك، وصف آريتينو كيف أنه تصور مايكل انجلو وهو يعالج هذا الموضوع الرائـع. كانت المحصلـة بلاغية أكثر منها بصريـة «أرى الطبيعة تقـف إلى جانب، يعمُّها الرعـب، وقد انكمشـت وتصحَّرت إثر عجز الشـيخوخة. أرى الزمـن، ذاوياً ومرتجفاً، وهـو يقترب من نهايته...» ومـا إلى ذلك، بطريقة أدبية أكثر منهـا صورية بطبيعة الحال. ختم آريتينو معلناً على الرغم من أنه تعهَّد بعدم دخول روما ثانية (لهروبه خوفاً على حياته في أكثـر مـن مناسـبة)، عليه أن يعود إليها لكـي يرى هذه التحفة الفنيـة التي كان مايكل انجلو يرسمها «أفضِّل أن أجعل من نفسي كاذباً على ألا أتجاهل عبقريتك».

ربـما هناك مسـحة خفيفة من السـخرية في رد مايكل انجلو الودي لكـن الوجيز. بدأ قائلاً: «السـيد بييترو الرائع، سيدي وأخي، بعث وصول رسالتك فوراً فيَّ كل من المسرة والنـدم. سررت للغايـة لأن الرسـالة وصلـت منك، أنـت الموهوب على نحـو فريد بين البشر». لكن، بحزن - لأنه «أنهى جزءاً كبيراً من الإنشـاء» - تأخر الوقت للغاية لاتباع مقترحات آريتينو المبهمة نوعاً ما. ختم رسـالته بالتماسه ألا ينقض عهده بعدم العودة إلى رومـا لكي يرى «يوم الحسـاب» «هذا سـيكون أكثـر من اللازم». فهم مايـكل انجلو أن الكاتب يريد شيئاً بالمقابل، ربما رسمة، لو كان لديه أي شيء يناسب ذوق آريتينو.

كتـب آريتينـو رداً، موضحاً أنه لم يكـن القصد من أفكاره نصيحة بشـأن اللوحة، بل فقـط لايضـاح أنه من غير الممكـن للمرء أن يتخيَّل أي شيء آخـر مذهل مثل هذا ينجزه مايـكل انجلـو. ثـم اقترح أن يُهدى إليه قسـم من الرسـوم التمهيدية، وسـيحافظ عليها ويأخذها معه إلى قبره، وبخلافه، ربما يحرقها مايكل انجلو بالتأكيد.

لم يرسـل مايـكل انجلو أي هديـة إلى آريتينو حينها؛ إما لأنه لم يتذكـر، أو لأنه لم يطِق الطلب المباشر.

تتوفر لنا لمحة آسرة عن محادثة بين مايكل انجلو وفيتوريا في سـنة ١٥٣٨. تحقَّقت في مجموعـة حوارات عن الرسـم، كتبها الفنان البرتغالي الشـاب فرانجيسـكو دي هو لاندا (١٥١٧ - ١٥٨٤). أقـام هو لانـدا في رومـا بـين سـنتي ١٥٣٨ و١٥٤٠، أرسـله ملك البرتغـال لكـي يتعلـم علم التحصينـات، لكنه حرص أيضـاً أن يتعلم النحـت والعمارة والرسم القديم والمعاصر. في بداية الحوارات، أوضح هو لاندا كيف أنه سعى إلى التعرف

على الفنانين والباحثين المشهورين، بدلاً من الكرادلة والأرستقراطيين «لأنه منهم... حصلت على بعض الثمار والمعرفة». أُعجب هولاندا بشكل خاص بمايكل انجلو وبالمشاعر التي تبادلاها، بحسب روايته «كثيراً ما التقيته، إما في قصر البابا أو في الشارع، ما كان بوسعنا أن نفترق حتى تبعثنا النجوم لكي نستريح».

ربما يتساءل المرء فيما إذا تسنى لمايكل انجلو، الذي كان تحت ضغط إكمال جدارية ضخمة، أن يجد كل هذا الوقت حقاً لكي يتكلم مع فنان أجنبي متواضع الموهبة نوعاً ما. من جانب آخر، ثمة أمور لا نعرفها عن هولاندا - كم بدا جميلاً، وكم هو آسر أسلوبه - وكان من عادة مايكل انجلو أن يمضي وقته وطاقته وموهبته على شباب ليسوا لامعين بشكل مميز. ثمة جوانب من تلك الحوارات يجب التعامل معها بحذر. على الأقل، يبدو أن بعض الآراء بشأن الفن المنسوبة إلى مايكل انجلو، كانت تعود لهولاندا نفسه. لكن يبدو أن موقع وحوار الفنان مع فيتوريا كولونا مقنعان تماماً.

يحدث الحوار الأول في يوم الأحد، العشرين من تشرين الأول سنة ١٥٣٨ في كنيسة سان سيلفسترو دي مونتي كافالو، حيث يجد هولاندا فيتوريا وصديقه ومرشده، الدبلوماسي من سِيَنا، لاتاناتسيو تولومي (١٤٨٧ - ١٥٤٣). كانا يستمعان إلى موعظة عن رسائل القديس بولس، يقدِّمها الواعظ الشهير، الأخ آمبروجيو كاتارينو بوليتي. بعد الموعظة، رتَّبت فيتوريا أمر حضور مايكل انجلو، من دون أن تدعه يعلم أن هولاندا موجود هناك، لكي تغويه للحديث عن الفن، قائلة إن الشاب البرتغالي يفضل بلا ريب أن يسمع «مايكل انجلو يتحدث عن الرسم، بدلاً من الأخ آمبروجيو وهو يسهب عن درسه».

تبعث رسالة مع خادم إلى مايكل انجلو «أخبره أنني والأستاذ لاتانتسيو هنا في هذه الكنيسة الهادئة، وأن الكنيسة مغلقة، ومبعث سرور لنا، لو شاء أن يأتي ويبدِّد قليلاً من النهار معنا، لكي نكسبه نحن بحضوره». وهذا ما حصل، إذ يجد خادمها مايكل انجلو يتمشى مع مساعده أوربينو في شارع قريب، فينضم إليهم في الكنيسة الفارغة، حيث تشرع عبر اللباقة والمكر بإغوائه لكي يُقدِم على هذا الشيء الذي لا يريد أن يفعله. تنجح بالطبع في مسعاها في آخر المطاف.

يبدو كل هذا صحيحاً تماماً. إحجام مايكل انجلو عن الانضمام إلى التجمعات الاجتماعية يتم تأكيده في مكان آخر (على سبيل المثال، في الحوارات الأخرى اللاحقة على يد صديقه دوناتو جيانوتي). تساعد الصورة المرسومة لفيتوريا، الأرستقراطية العظيمة،

لكن المحاوِرة الأنيقة الظريفة، على إيضاح نجاحها مع كبار رجال الكنيسة، ومع مهمة اجتماعية معقدة مثل مايكل انجلو نفسه. المشارك الآخر في التجمع ملائم للغاية أيضاً لرفقة فيتوريا كولونا ومايكل انجلو سنة ١٥٣٨

في هذا الوقت بالتحديد، ١٥٣٨ – ١٥٣٩، مثَّل لاتانتسيو تولومي «التمارين الروحية» من إخراج مؤلفها ومؤسس اليسوعيين، إغناتيوس لويولا (١٤٩١ – ١٥٥٦)، برنامج تميَّز بالصرامة الروحية التي شكَّلت دليلاً لتحسين الروح عبر الصلاة ومحاسبة الذات والتسليم. إلا أنه في سنة ١٥٣٨، لم يكن اليسوعيون الرهبنة الراسخة والقوية كما هي الحال مستقبلاً. وصل لويولا وأتباعه مسبقاً إلى روما، وكانوا محط شبهات لكونهم غير تقليديين أو هراطقة، وفصلتهم سنوات عدّة عن حصولهم على موافقة البابا. بعد عدة سنوات، تواصل تولومي مع الكاردينال كونتاريني، أحد قادة حركة الإصلاح في الكنيسة.

بكلمة أخرى، يضع الحوار البريء ظاهرياً عن الرسم، مايكل انجلو بين المفكرين الرومانيين النشطين عند حافة التجديد الديني الخطرة. إلى هنا وصلت فيتوريا مسبقاً، وهنا وجد مايكل انجلو نفسه أيضاً – وهو المتمرِّس بجمهورية فلورنسا الثورية أيام سافونارولا.

في الوقت الذي انهمك فيه مايكل انجلو في إنشاء السقالة في كنيسة السيستين، أصبح مزاج أوروبا الديني أكثر تشدُّداً. كثيرون ممن شاهدوا هذه اللوحة الجديدة بعيون المسيحيين الورعة غير المتدربة على إنسانوية عصر النهضة والفن الكلاسيكي، رأوا وثنية وبذاءة مفرطة – المسيح على هيأة أبولو، وكارون ومينوس قديسان عاريان تماماً ومذنبان. أصبحت جدارية «يوم الحساب» مثيرة للجدل حتى قبل الانتهاء منها. (كارون في الأساطير اليونانية، مسؤول عن نقل الأرواح بزورقه عبر نهر ستايكس إلى ضفة الموت. مينوس قاضي الأرواح في الأساطير اليونانية – المترجم)

يروي فاساري قصة زيارة قام بها البابا لمايكل انجلو حين انتهى من ثلاثة أرباع العمل. صادف وإن كان مسؤول التشريفات بياجيو دا چيسَينا، ذا العقلية المبدئية، مع البابا في الكنيسة، وطُلِب منه أن يعطي رأيه باللوحة. قال إنها مخزية للغاية، حيث تُعرض في مكان مقدس كهذا كل تلك الشخوص العارية، كاشفة عن نفسها على نحو يبعث على العار للغاية، وأدنى منه عمل لكنيسة بابوية، وأليَق بحمامات وحانات عامة.

لـو صحَّت هـذه الحكاية، فإن بياجيو قـد حذا حذو البابا آدريان السـادس في مقارنة عمـل مايكل انجلو بالحمام البخاري. تلك الحمامـات العمومية التي انتشرت في إيطاليا، قادمة من ألمانيا، كانت أماكن تسـنى فيها لرومانيي القرن السـادس عشر أن يروا أقرانهم عـراة. بطبيعة الحال، اكتسبت شـهرة بوصفهـا أماكن للمواعيـد الغرامية: مبـاغٍ ماؤها سـاخن. ربـما حـدث وإن زار مايكل انجلو تلـك الحمامات، وربما اسـتفاد منها بوصفها موقعاً مثالياً لدراسـة الشـخوص العارية في مجمل الوقفات الممكنة. من المؤكد أن الصلة معها قد أشار لها معاصروه أكثر من مرة.

كان لحكـم بياجيـو عواقب فورية. «صمَّـم مايكل انجلو، وقد أغضبـه هذا التعليق، على الانتقام. وحالما غادر بياجيو، رسم بورتريهاً له اعتماداً على الذاكرة على هيأة مينوس، وقد ظهر مع ثعبان عظيم ملتف على ساقيه» (وما لم يُفصح عنه فاساري، أن فكي الثعبان الهائلين قد أطبقا على قضيب الحاكم الشيطاني)[1].

قبـل أن ينتهي مايكل انجلو من «يوم الحسـاب»، تعرَّض إلى حادث خطير. بحسـب فاسـاري، الفنان «وقع ليس من مسـافة قليلة من السـقالة في الكنيسـة وجرح ساقه؛ وفي خضـم ألمـه وغضبه، رفض أن يُعالجه أي أحد». يبدو أن هـذا مثل تكرار اكتئاب عصبي أصابه، ولا سيما حين كان مجهداً ويعاني من القلق. شارف سلوكه هذه المرة على الانتحار. في الظروف الصحية في روما القرن السادس عشر، تعد الإصابة غير المعالجة أمراً خطيراً للغايـة. أُنقِـذ مايـكل انجلو عـلى يد طبيـب وصديق فلورنسي، اسـمه باجيـو رونتيني. وصـف فاسـاري كيف أن الطبيب ذهب للتحقق من وضـع مايكل انجلو، وحين لم يجبه أحـد عندمـا طرق البـاب، تدبَّر أن يدخل المنـزل ووجد الفنان في «حالة بائسـة». رفض الطبيب أن يتركه حتى تتحسَّن حاله[2].

(١) تبدو القصة مذهلة للغاية بحيث يصعب تصديقها. هل تسنى لمايكل انجلو حقاً أن يسخر من مسؤول بابوي بهذه الطريقة؟ لكن لو أنها كانت مجرد قصة موضوعة فحسب، لكنها ممكنة التصديق، فإن الحكاية تم ابتكارها بتوقيت قريب من رسم اللوحة نفسها. كُشِف عن اللوحة سنة ١٥٤١، وفي ١٥٤٤، سنة وفاة بياجيو دا جيسينا، أوحت قصيدة بأنه واقف بين الأموات عقاباً له على «حكمه السيئ». يوحي هذا على الأقل بوجود شخص في الصورة شبيه ببياجيو، زُعِم مؤخراً أنه ربما لم يكن مينوسَ، بل فرداً أقل أهمية من ذوي الأرواح الملعونة، يخفق في الأعلى مرتدياً قلنسوة الرهبان.

(٢) ليس من الواضح تماما تاريخ ذلك، لكن حدوثه بالفعل تسنده حقيقة أن رونتيني قد حصل على تهنئة في سنة ١٥٤٦ من نيكولو مارتيلي (١٤٩٨ - ١٥٥٥)، تاجر وشاعر فلورنسي، على إنقاذه حياة مايكل انجلو، ليس مرة واحدة، بل مرتين: حين وقع من السقالة وحين عانى من نوبة حمى شديدة. كان رونتيني صديقاً لفاساري، ولذا من المحتمل أنه سمع بالقصة من مصدرها.



الشكل ٦: «يوم الحساب»، ١٥٣٦ - ١٥٤١، كنيسة السيستين، تفصيل: مينوس يلتهمه ثعبان.

في الحادي والثلاثين من تشرين الأول سنة ١٥٤١، كُشِف عن «يوم الحساب» للعالم أخيراً - بعد ثماني سنوات على حديث البابا كليمنت مع مايكل انجلو لكي يقنعه بقبول التكليف، وخمس سنوات ونصف منذ أن شرع برسمها. باستثناء «المسيح قائماً»، هذه الجدارية أهم عمل ضخم له يُكشف للعامة منذ سقف كنيسة السيستين قبل تسع وعشرين سنة. تمخَّض كشف الجدارية عن ضجة هائلة. تذكر فاساري كيف أن العمل بعث بـ«التعجُّب والدهشة في كل روما، أو العالم برمته بالأحرى». قام، هو نفسه، برحلة إلى روما لكي يرى اللوحة «ومثلي مثل الآخرين، أذهلني ما رأيت».

كتب نينو سيرتيني، مبعوث مانتوا، تقريراً بشأن الجدارية المثيرة الجديدة بعد أسبوعين ونصف من الكشف عنها. تم إرسال هذا التقرير إلى الكاردينال إيركول غونزاغا - الرجل الذي صاح بأن «موسى» بمفرده كان كافياً لتكريم ضريح يوليوس. آل إليه أمر حكومة مانتوا بعد وفاة أخيه فيديريغو السنة السابقة.

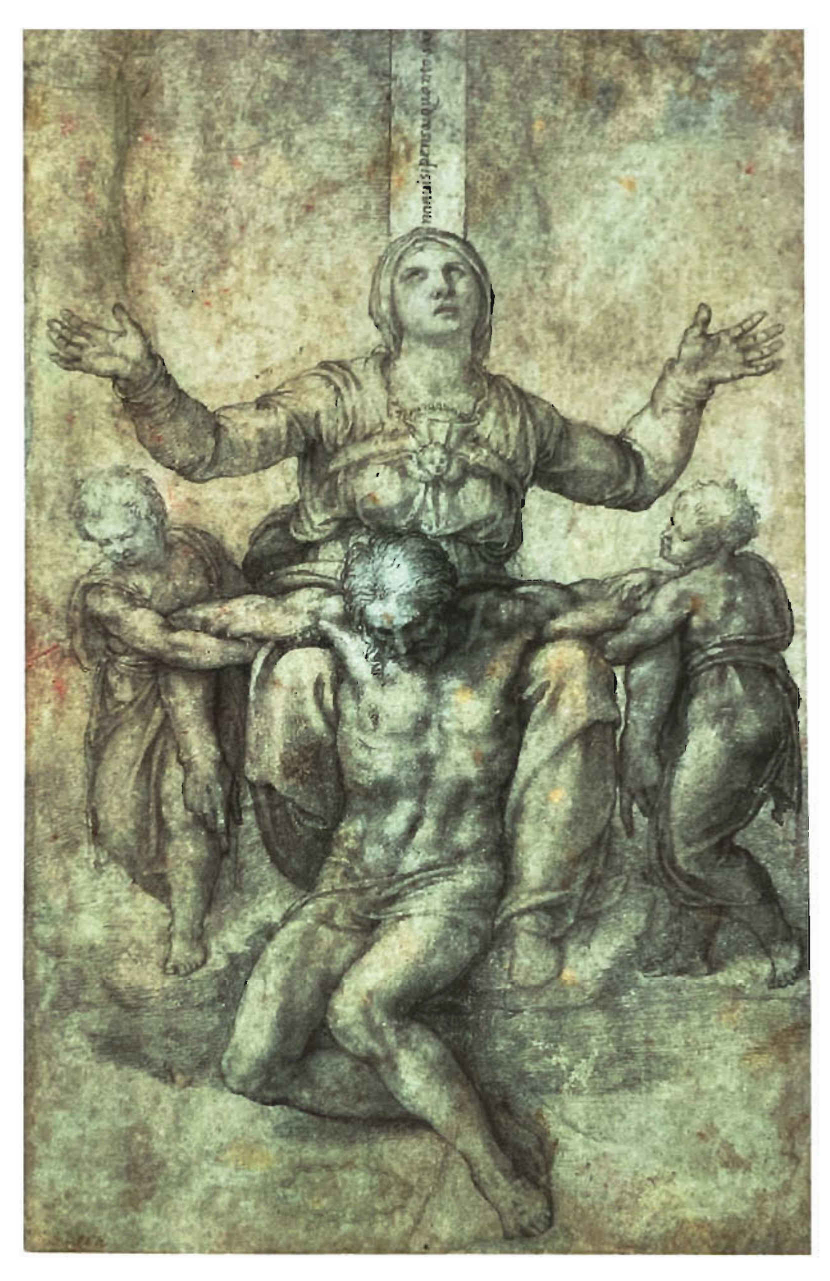
كتب سيرتيني «مع أن العمل يتمتع بجمال، يسع فخامتك ذائعة الصيت تخيله، غير أنه لا يفتقر لمن يدينونه». كان من أوائل مَنْ انتقدوا العمل التِّيَاتانية، وهم رهبنة متقشِّفة كرَّست نفسها إلى الكهنوت والعامة المصطفين مع حياة الفضيلة.

تمثَّل موقف التيتانيين - ربما صرَّح به الكاردينال كارافا، أحد مؤسسي الرهبنة، وهو رجل كان لمايكل انجلو أن يتصادم معه في قادم الأيام - بأن «يوم الحساب» عمل غير محتشم «العراة يعرضون أنفسهم [حرفياً؛ يعرضون بضاعتهم] في مكان غير ملائم». وواصل سيرتيني قائلاً بأن آخرين تذمروا من أن المسيح حليق اللحية قد بدا يافع الهيأة على نحو مفرط، و«لا يتمتع بالعظمة التي تناسبه».

وعليه، كانت اللوحة مثيرة للجدل إلى حد بعيد «بإيجاز، لم تكن هناك شحة في الكلام». إلا أنه كان هناك جدال صغير مفاده أن هذا العمل يعدُّ فتحاً فنياً عظيماً، وهو ما تمتع بمدافعين متحمسين له بين أمراء الكنيسة. أعلن الكاردينال كورنارو، الذي أمضي زمناً طويلاً في الكنيسة متأملاً اللوحة، أنه «لو أن مايكل انجلو قد وهبه لوحة لواحد فقط من أولئك الشخوص، لدفع له ما يشاء». شعر سيرتيني أن هذا وضع الأمور في نصابها على نحو حسن. حاول ترتيب رسم نسخة لكي تُرسل إلى مانتوا، مع أنه خشِيَ من أنها لن تعطي فكرة شاملة عن عمل ضخم ومعقد للغاية.

إجمالاً، استبق الشأن برمته افتتاح معرض معاصر. كان هناك اهتمام شديد مسبق،

وحتى - في حالة رسالة آريتينو المنشورة - الدعاية المسبقة. توقَّع كثيرون مقدماً بأن هذا العمل تحفة فنية عظيمة. في أثناء الافتتاح، انقسم الرأي. أثارت اللوحة استياءً أخلاقياً، وجدلاً - معاصراً في صداه - بين قيم الفن والدين. في آخر المطاف، كان هناك جهد مصمَّم على حجب هذه اللوحة الصادمة.



البيتا لفيتوريا كولونا، ١٥٣٨ تقريباً - ١٥٤٠

الفصل العشرون

الإصلاح

«ماركيزة بيسكارا، الابنة الروحية لبوول المهرطق، شريكته وشريكة مهرطقين آخرين، قد دنَّسها الكاردينال بعقائد مزيَّفة».

من خلاصة الأدلة التي جمعتها محكمة التفتيش ضد فيتوريا كولونا بعد وفاتها.

مع انتهاء «يوم الحساب»، عادت مسألة ضريح يوليوس الثاني لتؤرق مايكل انجلو مجدَّدا. توفي دوق أوربينو المسن، فرانجيسكو ماريا ديلا روفيري سنة ١٥٣٨. مثلها مثل كل الميتات غير المتوقعة في إيطاليا عصر النهضة، عُزِيَ سبب الوفاة إلى السم[1]. خلف فرانجيسكو ماريا ديلا روفيري ابنه، غيدوبالدو، الذي بعث برسالة ودية إلى مايكل انجلو في السنة اللاحقة، معبراً فيها عن استعداده للانتظار حتى ينتهي من العمل على لوحة «يوم الحساب»، لكنه علَّق بأنه حريص بقدر حرص مايكل انجلو على رؤية ضريح يوليوس الثاني مكتملاً بعد كل هذه السنين.

لكن ما أن كُشِفت لوحة «يوم الحساب»، حتى كلَّف بولس الثالث مايكل انجلو برسم جداريات أخرى. خُصِّصت لكنيسة شُيِّدت مؤخراً في الفاتيكان، وسُمِّيت كنيسة باولينا

(١) زُعِمَ أن السم قد دُسَّ بالطريقة التي أُغتِيل بها والد هاملت، أي بوضع قطرات من السم في الأذن؛ في حالة ديلا روفيري، قام حلاق الدوق بذلك. كان فرانجيسكو ماريا ديلا روفيري يعاني من الأمراض الجنسية والاستسقاء، لم يسع أيا منها أن يحسن من مزاجه العنيف الذي اشتهر به. من الممكن أن أحدهما، أو التهاب فايروسي قد تسبَّب بموته.

(Capella Paolina)؛ لأن البابا بولس شيَّدها. تم الانتهاء منها مؤخراً، وكانت بانتظار أعمال الزينة.

في الثالث والعشرين من تشرين الثاني سنة ١٥٤١، كتب الكاردينال آسكانيو باريساني - موظف كبير في الجهاز الإداري البابوي - إلى دوق أوربينو مبلغاً إياه بالأخبار السيئة. أوضحَ بأنه تحتم على مايكل انجلو أن يرسم كنيسة البابا، وعليه لن يسعه التعجيل بعمل الضريح، مضيفاً بما أن مايكل انجلو أصبح مسناً للغاية - في السابعة والستين تقريباً - لو تسنى له أن يرسم هذه الكنيسة قبل أن يتوفى، يساوره الشك بأنه سيتمكن من إنجاز أي عمل آخر بعدها. اقترح الكاردينال أن يُكمل نحاتون آخرون هذا الضريح و - بعد مساومات - تم الاتفاق أخيراً بأن هذا ما سيحدث، ويساهم مايكل انجلو بثلاث منحوتات بيده شخصياً. أصرَّ الكاردينال: يجب أن يكون «موسى» واحداً منها. كان من الواضح لجميع من رأى هذا النحت أنه تحفة فنية.

لا بدَّ وأن هذا كان نهاية الأمر؛ لأن مايكل انجلو سبق له وأن أنهى أكثر من ثلاثة شخوص رخامية، جزئياً على الأقل. إلا أن المفاوضات كالعادة بشأن الضريح دفعت مايكل انجلو إلى الهيستريا، فوجد طريقة جديدة لتعقيد الأمور.

الخيارات الواضحة للتماثيل الثلاثة لتزيين الضريح كانت «موسى» إضافة إلى «العبد المحتضر» و «العبد المتمرد» (أو مثلما سمّاهما: «السجينان»). إلا أن مايكل انجلو قرر ألّا يقدِّم التحفتين الأخيرتين؛ لأنهما، مثلما يوضح الطلب، قد نُحِتا من أجل مخطط مسبق وأكبر بكثير. في هذا الطلب الذي كتبه مساعده الجديد، لويجي ديل ريجو، تم إيضاح أن العملين «غير ملائمين للتصميم الحالي، ولن يكونا بأي حال من الأحوال مناسبين له». لكن لِمَ لم يعد هذان العملان المذهلان ملائمان للضريح؟ بالتحليل الأخير - من وجهة النظر الفنية - مرأى «موسى» يحف به «العبدان» أو «السجينان»، كان له أن يبدو مدهشاً. وكان له أيضاً أن يبدو نشازاً على نحو سيئ في مزاج روما الجديد[1].

---

(١) ربما كان لديه مسبقاً موقع آخر لهما. قدَّم لويجي ديل ريجيو العملين إلى روبرتو ستورتسي سنة ١٥٤٦ تقريباً. ريجيو هو نفسه الذي اعتنى بمايكل انجلو في قصره (لربما هو الذي رتَّب أمر هذه الهدية). ومن ثم وهبهما ستورتسي إلى فرانسوا الأول ملك فرنسا. يردِّد هذا الحدث برمته صدى إهداء مايكل انجلو المبكر لنصب «هرقل» إلى فرانسوا في أثناء حصار فلورنسا، وأيضاً عبر عائلة ستورتسي. يتساءل المرء فيما إذا لم يكن مايكل انجلو نفسه وراء تقديم تلك الهدايا الجميلة إلى فرانسوا، عبر طريق غير مباشر. في ربيع سنة ١٥٤٦، اتخذ الملك خطوة غير معتادة بالكتابة شخصياً إلى مايكل انجلو، الذي أجاب في السادس والعشرين من نيسان، معبراً عن ندمه على عجزه عن خدمة الملك على نحو مباشر. وواصل قائلاً: لو بقيت به حياة قليلة بعد أن ينهي عمله الحالي للبابا (أي جداريات كنيسة بولين)، فإنه يرغب كثيراً بنحت عمل رخامي أو برونزي أو لوحة من أجل فرانسوا. لم يقدَّر لهذا أن يحصل، لكن ربما

بعد شجب عراة «يوم الحساب» إثر «عرض بضاعتهم»، ربما فكر مايكل انجلو أنه من غير الحكمة تزيين نصب بابا متوفى برجلين عاريين أكبر من الحجم الطبيعي. الإقدام على ذلك قد يفضي إلى مزيد من التهجم و- ربما - ظنَّ أنهما لم يعودا ملائمين لضريح البابا أيضاً.

وعليه، بدأ مايكل انجلو بنصبين آخرين ليحفّا بـ «موسى»: «ليا» و «راحيل»، يرمزان إلى «الحياة المتأملة والحياة الحيوية» (واللذين أراد أن يعهد بهما إلى نحات آخر لكي يتسنى له التركيز على جداريات باولينا). كان هذان النحتان مغايرين بكل طريقة ممكنة للسجينين العاريين الذين نحتهما قبل ثلاثين سنة. كان النحتان لامرأتين محتشمتين ورعتين.

كان يُراد لهذين النحتين أن يكونا جزءاً من مخطط الضريح، لكنهما أصبحا الآن أكثر أهمية. التوازن المتقن بين ما هو حيوي ومتأمل كان جوهر مفهوم الكاردينال بوول عن الحاكم المثالي، موضحاً بالتفصيل في كتابه بشأن البابوية «الحبر الأعظم» (De summo pontifice، باللاتينية في الأصل - المترجم)، لكن لَمّح عنه مسبقاً في رسالة الكاردينال كونتاريني. انتقل مايكل انجلو إلى مفهوم أكثر وعياً، ملائم أكثر لذوق الإصلاح الجديد من نصب يشبه تمثال نصر روماني، كان له أن يحف بيوليوس فيه شخوص عراة ترمز للفنون الحزينة والمدن المحتلة.

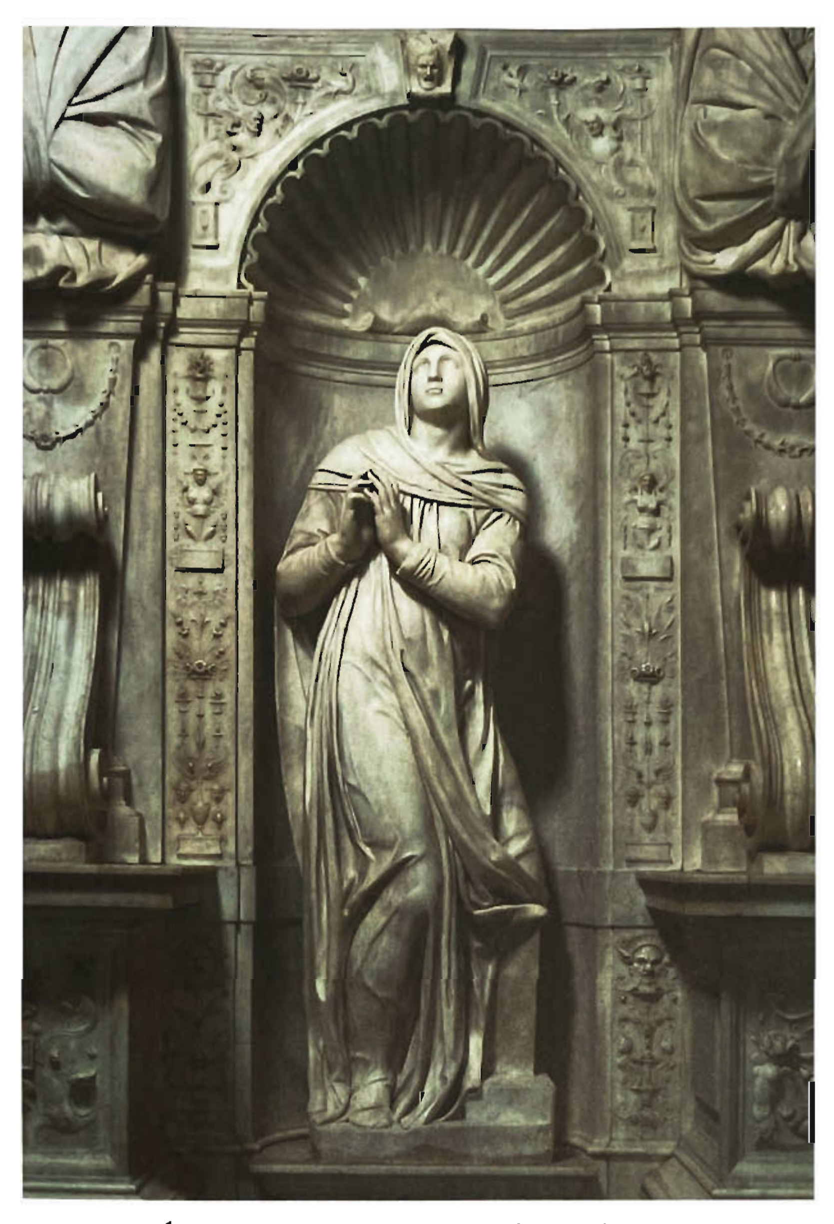
*

كان من المؤكد تقريباً، أن مايكل انجلو اقترب عبر فيتوريا كولونا من المنفي الإنكليزي ريجينالد بوول، الذي أخذت شهرته تزداد باضطراد في روما. اصطفى كونديفي - وبذلك مايكل انجلو نفسه - بوول من بين أصدقاء الفنان «الذي يتسنى له أن يحصل على ثمرة ما من تلك الحوارات المثقفة الفاضلة معه»، وُصِفَ على أنه «السيد بوول الأكثر تبجيلاً وشرفاً لمواهبه النادرة وطيبته الفريدة».

كان بوول شخصية استثنائية فريدة: الرجل الوحيد الذي أوشك أن يكون بابا وتمتع بحق لا بأس به بعرش انكلترا (يمكن القول: إنه أفضل من حق هنري الثامن). كان بوول حفيد جورج، دوق كلارنس - الذي قُتِل في برميل خمر من صنف مامزي، على الأقل بحسب ما ذكر شكسبير. وعليه، كان ابن ابن أخ الملكين إدوارد الرابع وريتشارد الثالث.

بدأ بوول متدرباً مع هنري الثامن، الذي موَّل تعليمه الباهظ في جامعة بادوا. لكن في

شعر مايكل انجلو بأن «العبدين» يمثلان بديلاً ملائماً، وترك الإمكانية مفتوحة - إذا ما دعت الضرورة - بالانتقال من إيطاليا إلى فرنسا.



الشكل ١ : «راحيل»، أو الحياة المتأملة، من ضريح يوليوس الثاني، ١٥٤١ تقريباً - ١٥٤٥

سـنة ١٥٣٦، انفصل بوول عن هنري بشـجاعة ومرارة. أرسـل إلى الملك نسخة من كتاب (pro ecclesiasticae unitatis defension، الدفاع عن وحدة الكنيسة، باللاتينية في الأصل - المترجم) يدافع عن وحدة الكنيسة ويهاجم موقف الملك من مسألتين عظيمتين في السياسة الإنكليزية: طلاق الملك وتسنمه السلطة العليا على الكنيسة في المملكة. عزَّز هذا الموقف من شهرة بوول في روما؛ فنصِّب كاردينالاً في السنة اللاحقة.

ونتيجة لذلك، انتقم هنري الثامن من عائلته، المقيمة في انكلترا، فاعتقل واستجوب كثيراً منهم، ومن بينهم أم بوول، مارغريت، كونتيسة سالزبري (١٤٧٣ - ١٥٤١). سُجِنت في برج لندن، وحُرِمت من كل ألقابها، وفي آخر المطاف، أُعدمت بطريقة غير كفوءة إلى حد فظيع في أيار سنة ١٥٤١، قبل بضعة أشهر من إنجاز «يوم الحساب» في السابع والعشرين من أيار سنة١٥٤١ (١). من الواضح أن بوول آمن بوحدة الكنيسة، ودفع ثمن - أو بالأحرى، أقاربه دفعوا ثمن - إقدامه على ذلك.

بنظرة استعادية، نميل لرؤية معتقدات الماضي مصنَّفة بعناية، في هذه الحالة، إلى رزمة كاثوليكية وأخرى لوثرية وكالفينية وما إلى ذلك. إلا أنه لم تكن الأمور بالضرورة على تلك الدرجة من الوضوح. ربما، كان بوول مؤمناً بوحدة الكنيسة، لكنه آمن - أو أوشك على الإيمان - بواحد من التعاليم اللوثرية، مفاده أن الخلاص، أو «البراءة»، يتم الحصول عليه عبر الإيمان فقط (أو باللاتينية، sola fide). تمايز هذا عن المعتقد الروماني التقليدي القائل: إن الطريق إلى السماء يمر عبر الإحسان، على الأقل. ربما يبدو الأمر غريباً لنا اليوم بأن أوربا القرن السادس عشر كانت منقسمة إلى معسكرات مسلحة، يقتل بعضها بعضاً، جراء مسألة لاهوتية. لكنها كانت على هذا الحال، مثلما هي الحال في أصقاع كثيرة من عالمنا المعاصر، حيث يقتل البشر بعضهم بعضاً إثر فروقات دقيقة على نحو مشابه لمعتقد ديني أو سياسي.

إلا أنه في سنة ١٥٤١، كان الجانبان لا يزالان في خضم تحديد موقفهما من وجهة النظر العقائدية. كان هناك الموالون لكنيسة غربية موحدة، وقبلوا سلطة البابا، لكنهم انجذبوا إلى معتقدات تبدو بروتستانتية بنظرة استعادية. كان بوول أحد هؤلاء، واتصلت فيتوريا كولونا بآخرين في نابولي في ثلاثينات القرن السادس عشر. كان من بين هؤلاء، جوان دي فالديز (١٥٠٠ تقريباً - ١٥٤١)، لاهوتي إسباني هرب إلى إيطاليا للإفلات من ملاحقة

(١) وقعت ضربة الجلاد الأولى على كتفها، ورُوِي أن قتل هذه السيدة السبعينية قد تطلَّب عشر ضربات. تحترمها الكنيسة الكاثوليكية بوصفها مارغريت بوول المباركة.

محاكـم التفتيـش، وراهب كابـوشي (درجة كهنوتية تـأتي في مقدمة طائفة الفراسيسـكان - المترجم) اسمه برناردينو أوكينو، أصبح واعظَ فيتوريا المفضَّل.

عُرِفـت هـذه المجموعـة برمتهـا باسـم الروحانيـين. كانـوا حلقـة ارسـتقراطية فكرية فنية، شـاعت بينهم كتابة السـونتات بوصفها مهنـة بقدر كتابتهم الكراسـات الدينية. كان ماركانتونيو فلامينيو، سكرتير بوول، شاعراً ومؤلفاً مشتركاً للكتاب الذي كان بيان الإيمان الروحـاني الأكثـر شـهرة (Beneficio di Cristo)، أو بركة صلب المسـيح؛ أصبحت معالم كتابة السونتات والفكر اللاهوتي غير واضحة الحدود، فامتزجا في هذا العالم.

كان الروحانيون أقل شعبوية ومشاكسة إلى حد بعيد من الإصلاحيين الشماليين. انصبَّ تركيزهم على إيجاد علاقة شـخصية مع المسـيح، شـبيهة بصلة قريبة مـن الحبيب في قصيدة بحسـب منهج بترارك. مثَّلت نقطة تلاقي الرومانـس والورع اهتماماً عظيماً بعد عقدين من الزمـن لدى محققي محاكم التفتيش المسـؤولين عن قضية فيتوريا كولونا. اسـتجوبوا عضواً ناجياً من الروحانيين مرة وأخرى، كان قد وقع في قبضتهم، ليس بشـأن عقيدتها فحسـب، بـل عن علاقتها مع بوول وقيـادي إصلاحي آخر، هو الكاردينـال جيوفاني موروني. أكانا مهرطقين فحسـب، أم عاشـقين أيضاً، مثلما لمَّح المحققون على نحو متكرر؟ بدا أن الجواب كان بالنفي، مع أن كاتب سيرة فيتوريا الأحدث يلاحظ بأن مشاعرها تجاه بوول قد شارفت على حد الافتتان[1].

الطريقة التي امتزج بها الشـعر والعقيدة والشعور بالقرب من المخلص بين الروحانيين، اتَّضحـت باتقان في أحـد الحوارات الناجية بين مايـكل انجلو وفيتوريـا. لم ترحب فيتوريا بشـهرتها الأدبيـة. على النقيض، احتجت بأن عملها قد تمـت قرصنته ونشره. إلا أنها كتبت مختـارات شـعرية بدافع الحب لمايكل انجلـو. وصفها مايكل انجلو في رسـالة إلى ابن أخيه ليوناردو «كتاب صغير من قصاصات أعطتها لي ... فيها مائة وثلاث سونتات»[2].

تلـك كانـت هدية جميلة - اختيار فيتوريا الشـخصي من فنها هي، وقـد أُعِدَّ من أجله - لكـن في البـدء أراد مايكل انجلو أن يرد الهدية، وهو الـذي يتملكه الغضب على نحو قاطع

---

(١) أخلصت للكاردينال الإنكليزي للغاية، حتى إنها بعد سنة ١٥٤١، أمضت معظم وقتها في فيتربو أيضاً، حين تم تعيينه بمنصب حاكم بيتري باتريمونيوم التي تُدار من فيتيربو، وهي أكبر الدول البابوية.

(٢) هذه المختارات لا تزال موجودة في متحف الفاتيكان، كتاب مجلد ويسير، كُتِب على صفحة غلافه «Sonetti spirituali della Sig.ra Vittoria» (بالإيطالية في النص الأصل «سونتات السيدة فيتوريا الروحانية» - المترجم). تم التعرف على الخط اليدوي على أنه يعود إلى خطاطة وظَّفتها فيتوريا كولونا.

إثـر إلزامـه بأي شيء. من المؤكـد تقريباً أن قصائدها هـي «الشيء» الذي أشـار إليه مايكل انجلو في رسـالة غير مؤرخة. بدأ بإيضاح سـبب عدم قبوله «الشيء» مسـبقاً، الذي رغبت فيتوريا «مرات كثيرة» أن تعطيه إياه. سبب الرفض هو أنه أراد أن يقدم لها هدية بالمقابل.

ثـم أقدم على قفـزة مفاجئة إلى اللاهوت. فكتـب «اعترافاً بأن بركة الرب لا تُشـترى»، أدرك حينهـا أنـه لَــ «خطيئة خطيرة أن يسـتقبلها المرء بشـعور من الانزعـاج»، كانت تلك إشـارة لماحة خفيفة لموضوع له أهمية شديدة لدى فيتوريا وبوول وأعضاء مجموعتهم. بركة الرب التي «تُشترى» - أي تكتسب عبر الأفعال الفاضلة - أصبحت بالتحديد المسألة التي فصلت الكاثوليكية المناهضة للإصلاح عن الإصلاح الشمالي. كان لكثير من المسيحيين أن يموتوا من أجل إيمانهم بهذه المسـألة طيلة العقود اللاحقة. معتقدات مايكل انجلو الخاصة بقيت مُبطَنة - ربما بشكل حكيم، لكن لا بدَّ وأنه تأثر بما آمنت به فيتوريا.

ختـم مايكل انجلو رسـالته قائلاً: «اعـترف بأن الخطأ خطأي، وأقبـل عن طيب خاطر تلـك الأشـياء». ما أن يحصل على تلك الأشـياء، حتى يشـعر أنـه قد أُنقِـذ، «وأنني أقيم في الجنـة». قـدَّم أيضاً هدايا لفيتوريا بطبيعة الحال، تناول الأمر - بروح المسـيحي الإصلاحي الفاضل الذي يفعل الخير، بأنه أعطاها أشـياء، ليس لكي يحصل على شيء بالمقابل؛ بل لأن قلبه طلب منه أن يفعل ذلك. مثل هداياه إلى توماسـو، جاءت هداياه إلى فيتوريا على شـكل قصائد ورسومات. وتكيَّفت الهدايا مع فيتوريا على نحو مشابه. مثلما رأينا، حُسِب حساب رسـومات توماسـو لكي تُرضي مراهقاً ذكياً، فامتلأت بتفاصيل استثنائية، تصرف الانتباه: جياد تهوي في الفضاء، وطيور ضخمة، وكيوبيدات مخمورة. بخلاف ذلك، رسم صوراً من أجل فيتوريا، تتلاءم مع شاعرة امتلأت حياتها الداخلية بعلاقتها مع المسيح.

بحسـب كونديفـي، وضع ثلاث رسـومات من أجلها: «الصلـب» و«الرحمة» و«امرأة سـامرية»[1]. عالجـت اللوحتـان الثانية والثالثة موضوعـاً أبدت فيتوريا به اهتماماً شـديداً: امرأة وجهاً لوجه كما يقال مع المسيح (تماماً مثلما كانت في الغالب في شعرها). وجد المسيح نفسه في حوار مع امرأة سامرية. في الصور التقليدية لنصب «البيتا»، تندب العذراء من دون مقاومة؛ إلا أنها في الرسـمة المهداة إلى فيتوريا، أكثر نشـاطاً، رافعة ذراعيها إلى السماء. نُقِش على الصليب اقتباس من فردوس دانتي، يطرح مسـألة لاهوتية بشـأن ذلك الموضوع المثير للجدل: الخلاص. «لا يدركون كم هي عظيمة التكلفة بالدم!».

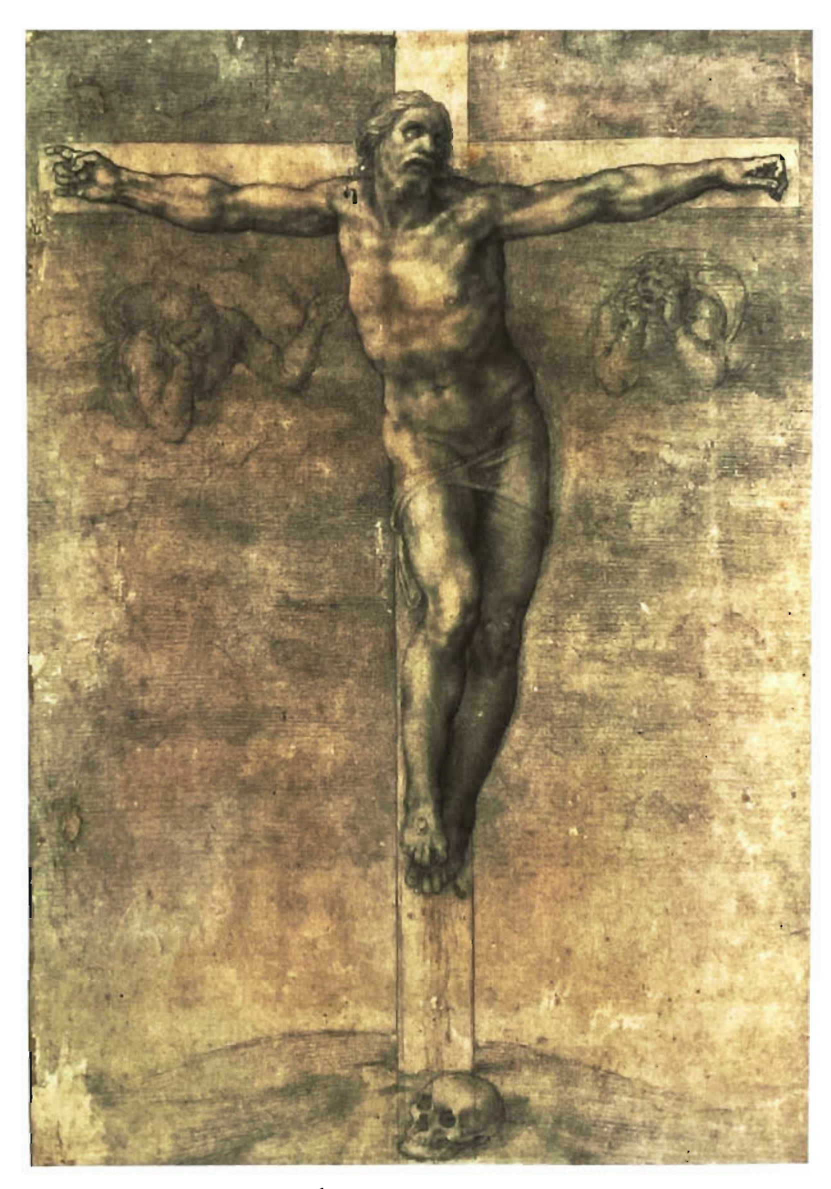
(١) لم تعد لوحة «امرأة سامرية» موجودة، لكن بقيت دراسات، وطبعات، ولوحات نُسِخت عنها.

المسيح نفسه نـال الخلاص من أجـل الذين يؤمنون. في الرسـمة الأخـيرة من الأعمال الثلاثـة، نرى المسـيح، في خضـم الإقدام على ذلك، عـلى الصليب، لكنـه لا يعاني من دون مقاومـة وليـس ميتاً - مثلما تم تصويره غالباً - بل يميل إلى الأمام ويتطلع إلى الأعلى بالتواء أفعـواني: مخلّـص نشـيط في خضم الفعـل لكي يفوز بتلـك البركة التـي ترجوهـا فيتوريا، ومايكل انجلو وحلقتهم.

في أوائـل عقـد الأربعينـات مـن القرن السـادس عـشر، ربما بـدا إنقاذ وحدة الكنيسـة لوهلـة ممكنـاً عبر تسـوية لاهوتية. مصلح إيطالي رائد اسـمه غاسـبارو كونتاريني (١٤٨٣ - ١٥٤٢) وهـو نبيـل من مدينة البندقية، وجد، بعد أزمة روحية وإثر يأسـه من قيمته أمام عينـي الـرب، طريقه الخاص بالإيمان، طريق قريب للغاية من عقيدة الخلاص التي انتهجها مارتـن لوثـر كنغ والقائمة على الإيمان فحسـب - لكنه سـبق لوثر، في سـنة ١٥١١. نصَّب بولـس الثالث كونتاريني كاردينالاً. في سـنة ١٥٤١، أصبح الموفد الإمبراطوري إلى مجلس تشريعي إمبراطوري في ريجينسـبيرغ (أو راتيسـبون) في بافاريا، حاول رأب الصدع الديني الذي كان يقسِّـم المسيحية. توصَّلت المفاوضات إلى تسوية مراوغة بشأن مسألة البراءة عبر الإيـمان وحـده. لكن الاتفاق انهار؛ لأنـه، مثلما تبيَّن، لا أحد مـن اللاهوتيين المتصلِّبين من كلا الجانبـين أراده حقاً. عاد كونتاريني إلى إيطاليا وتوفي في السـنة اللاحقة، ١٥٤٢، رجلاً مهزوماً.

في أعقاب الفشـل في ريجينسـبيرغ، أقنع كارافا الكاردينال المتشـدِّد البابـا بولس الثالث بتشكيل محكمة تفتيش رومانية على غرار محاكم التفتيش الإسبانية لفرض الأصولية الدينية، وتنصيب كارافا نفسـه أحد المفتشين العامين فيها. لكون كارافا مصمِّم على سحق الهرطقة، دفع من ماله الخاص تكاليف الأقفال والسلاسل للسجن الخاص بمحكمة التفتيش. أعلن «حتى لو كان أبي مهرطقاً، لجمعت الحطب لكي أحرقه». لم يكتمل حينها الانقضاض بعد، إلا أن ظلال الريبة بدأت تخيِّم على كل خروج لاهوتي.

كان الروحانيـون هدفـاً مبكراً. تم اسـتدعاء برناردو أوكينو، قس الكبوشـيين العام، وواعـظ فيتوريـا المفضَّل، إلى رومـا في آب سـنة ١٥٤٢، لكنه هرب مـن إيطاليا عبر جبال الألب إلى جينيف - التي كانت حينها دولة كالفينية (نسبة إلى جون كالفن ١٥٠٩ - ١٥٦٤ - المترجـم). تبعـه بطرس مارتر فيرميـلي، العضو القيادي في المجموعـة. عمليات الهروب تلـك كانـت صادمة ومماثلة لما قام بهـا بيرجيس ومكْلَيْن (وهما موظفـان في وزارة الخارجية البريطانية، تجسَّسا لصالح السوفييت حتى سنة هروبهما إلى الاتحاد السوفييتي سنة ١٩٥١-



الشكل ٢ : «الصلب»، ١٥٣٨ تقريباً - ١٥٤١

المترجـم) في الحرب الباردة، وعلى غرارهما، ألقوا بظلال الريبة على الأصدقاء الذين تركهم الهاربـون خلفهـم. حين تـوفي ماركانتونيـو سـنة ١٥٥٠، كان كاردينال كارافـا يحوم حول فراش موته، متصيداً أي إشارات هرطقية.

*

في تلـك الأثنـاء، تم توقيع عقد آخر لضريح يوليوس في العشرين من آب سـنة ١٥٤٢، اتفـق فيـه الأطراف - مثلما طلـب مايكل انجلو - بـأن كل النصب ومن ضمنهـا «الحياتان الحيوية والمتأملة» يجب أن ينفِّذهما رفائيلو دا مونتيلوبو. لكن دوق أوربينو لم يرسل تصديقه على الاتفاقية، فحرم القلق المتأتي من ذلك مايكل انجلو «ليس فقط من الرسـم، بل من أن يعيش حياته في كل الأحوال».

سـيد مجهول، ربما الكاردينال اليسـاندرو فارنيسي، ابن أخ البابا، أخبر مايكل انجلو بأن يرسم وألّا يقلق. ردَّ مايكل انجلو رداً جديراً بالذكر «يرسم المرء بعقله وليس بيديه، وإذا لم يتسـنَّ له أن يركِّز، سيُخزي نفسه. وعليه، لن يسعني الإتيان بعمل مقبول، حتى تتم تسوية شأني». ثم شرع بتسويغ ذاتي مطوَّل، فبدأ بالتاريخ الكامل للضريح منذ سنة ١٥٠٥

توحـي النبرة بـأن مايكل انجلو قد بـدأ بالانهيار؛ في خضم الدفاع عن نفسـه أمام تلك الهجـمات، علَّـق قائلاً: إنه تحتَّم عليه أن يصبح (Pazzo)، مجنوناً أو مهووسـاً. ثمة إشـارة لرهاب الاضطهاد في هذه الرسالة. احتج ببراءته من أي ممارسة حادة «لستُ مُرابياً سارقاً، بل مواطناً فلورنسياً من عائلة نبيلة، ابن رجل نزيه». من المغري أن يفكر المرء فيما إذا تسبب هـروب أوكينـو بنوبة قلق عانى منها مايـكل انجلو؛ لأنه عَلِم أن هذا سـبَّب ذعراً وترويعاً لفيتوريا كولونا.

في النهايـة، استسـلم مايـكل انجلو وقرَّر أن يكمـل «الحياتين الحيويـة والمتأملة». وطَّن نفسـه، مثلـما أخبر لويجي ديـل ريجيو، على البقـاء في المنـزل والانتهاء مـن المنحوتات؛ لأن مصادقة الدوق على العقد ما كان لها أن تتحقَّق بخلاف ذلك. كان للأمر أن يلائمه أكثر من أن «يحمل نفسـه على الذهاب إلى الفاتيكان كل يوم لكي يرسم». وهكذا، أخيراً، بعد سنين عدّة، وكثير من العذاب والغضب ومفاوضات لا نهاية لها، تمت تسوية الأمر.

في تشريـن الثـاني سـنة ١٥٤٢، شرع مايـكل انجلو مجـدَّدا بالرسـم. في العقـود الثلاثة والنصف، منذ أن وضع تصوره للجمال المادي الهائل لسـقف كنيسـة السيسـتين، طرأ تحوُّل تام على رؤية مايكل انجلو للإنسـانية. في «هداية القديس بولس»، أول جداريتين في كنيسة باولينـا - والتـي ربما بدأ بها مايكل انجلو في نهاية سـنة ١٥٤٢ وانتهى منها سـنة ١٥٤٥ -

وصف الجنس البشري متقرفصاً ومسحوقاً ومرعوباً. يهبط المسيح من الأعلى مثل قذيفة روحية، ينبعث من ذراعه اليمنى شعاع ضوء ذهبي، والمجموعة الصغيرة التي في طريقها إلى دمشق، تتفرق كما لو بفعل قوة انفجار. ينتصب جواد هائل على قائمتيه - وهو آخر رسم لحيوان هائل يضعه مايكل انجلو - ويفرّ أتباع بولس، وهم يغطون آذانهم، ويحجبون وجوههم، أو يُرمى بهم على الأرض. القديس المستقبلي قُذِفَ به من صهوة جواده إثر قوة الانقضاض المقدس. يستلقي محاولاً بلا طائل أن يحمي عينيه اللتين ذهب ضوء الكشف ببصرهما. الملائكة المحيطون بالمسيح أنيقون وعراة باحتراس في بعض الحالات، مما يوحي بأنه لم يتخلَّ كلية عن اعتقاده بأن جمال الجسد بوسعه أن يعكس البركة الروحية. إلا أن الفانين منبوذون ووجوههم فظة غالباً. تموضعوا في نجد عديم الملامح[1]، تبدو دمشق مصغَّرة فيه على مبعدة. ليس ثمة شيء أبعد من الثقة التي عزَّزت رسومات كنيسة السيستين.

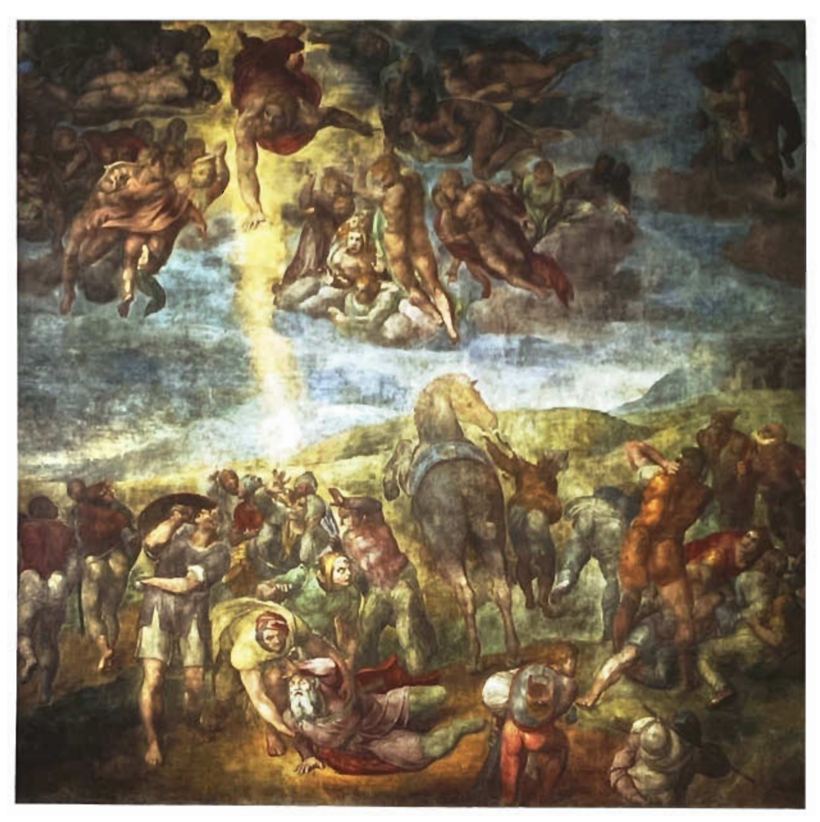
أُشير إلى أن وجه بولس، الذي صرعه المسيح وذهب ببصره، يحمل ملامح مايكل انجلو نفسه. أهذا بورتريه مقصود، أم ربما بورتريه بنصف وعي أو من دونه؟ نوَّه في قصيدة غنائية كتبها في هذا الوقت تقريباً إلى إدراكه لاحتمالية تسلُّل بورتريه شخصي من دون وعي تقريباً إلى عمل الفنان. تبدأ القصيدة: «لأنه أمر صحيح، يجعل المرء أحياناً صورة شخص آخر، في الحجر، تشبه صورته هو».

*

بعد وفاة آنجيليني في سنة ١٥٤٠، حلَّ لويجي ديل ريجو محلَّه لكي يساعد مايكل انجلو في الشؤون العملية. مثله مثل كثيرين من حلقة مايكل انجلو الرومانية، كان مصرفياً فلورنسياً - أدار مصرف ستروتسي وأوليفيري في روما. غير أن ديل ريجو كان أكثر من رجل أعمال متمكن. طيلة ما يقارب العقد، كان مستشار مايكل انجلو الأقرب، وأشبه ما يكون بالمحرر، إذ إنه ساعد الفنان في شعره والتخطيط لنشر مجموعة من كتاباته (مشروع انتهى بعد وفاة ريجو)[2].

(١) عبرَّت فقرة لهولاندا في «حوارات عن الرسم» عن رأي مايكل انجلو الحقيقي الخاص بالمنظر الطبيعي؛ لأنه حاد وغير تقليدي للغاية. بدأ فيها بمهاجمة الرسم الفلمنكي الشمالي «يرسمون في فلاندرز (مقاطعة في شمال بلجيكا - المترجم)، فقط لكي يخدعوا العين الخارجية». تذمر من أن الفن الفلمنكي ليس فيه إلا التفاهات، رسومات لـ «الآجر والملاط وعشب الحقول وظلال الأشجار والجسور والأنهار، وهذا ما يسمونه بالمنظر الطبيعي، وشخوص صغيرة هنا وهناك؛ ومع أن كل هذا يبدو ملائماً للعين، لكنه في الحقيقة ينفَّذ من دون منطق أو فن، من دون تناسق أو تناسب، من دون حرص على الاختيار أو الرفض».

(٢) انتابت مايكل انجلو هواجس بشأن شعره، كشف عنها طلبه المتواتر من أصدقائه أن يدقِّقوا ما كتب. من ناحية أخرى، في أواخر منتصف عمره، كان شاعراً غزير الإنتاج. في العقد والنصف الذي أعقب لقاءه بـ توماسو دي



الشكل ٣ : «هداية القديس بولس»، ١٥٤٢ - ١٥٤٥، كنيسة باولينا، الفاتيكان.

بـدت حيـاة مايكل انجلو الاجتماعيـة تتمركز حول ديل ريجو ودوناتـو جيانوتي. دعاه ديل ريجو على سـبيل المثال إلى عشـاء في التاسع والعشرين من آب سـنة ١٥٤٢، يوم قطع رأس القديـس يوحنا المعمـدان «إذا ما رغبت بأن تهب الجميع المسرة، تناول معنا العشـاء في المصرف هذا المساء». لسوء الحظ، لم يتمكن مايكل انجلو من الذهاب؛ لأنه منح خدمه عطلـة يومهـا، ولم يكن لديه خادم ليكتب جواباً على الرسـالة، أو يرافقه عبر روما في الليل «رجل فقير ليس لديه خدم مذنب بهفواتٍ كهذه».

كافاليري في نهاية سنة ١٥٣٣، كتب أكثر من ٢٠٠ قصيدة، أو ثلاثة أرباع نتاجه الشعري. في تلك السنة، أرسل الشاعر الهزلي فرانجيسكو بيرني (١٤٩٧ / ١٤٩٨ - ١٥٣٥)، إلى مايكل انجلو قصيدة من البندقية، علّق فيها بأنه في حين أن أزهار بترارك العذبة التي كتبها مجرد كلمات «فإنه يقول أشياء»، كانت تلك طريقة حادة لفهم النسيج الشاق والصارم للغة مايكل انجلو وفكره. بدا الأمر كما لو أن قطعاً نُحِتت بقسوة كانت تخرج من فمه.

ربـما كان مايكل انجلو يختلق الأعذار فحسـب. لازمه النفور على مـا يبدو من الرفقة. في أول الحواريـن اللذيـن كتبهما جيانـوتي في منتصف أربعينات القرن السـادس عشر، أي «حـوار عـن الأيام التي أمضاهـا دانتي وهو يتمعن بالجحيم والمطهر»، ثمة مشـهد يوضح كم هو شـاق إغواء الفنان بالخـروج. بعد نقاش مفصَّل عن تسلسـل «الكوميديا الإلهية»، يتوقف المتحاورون عند الظهيرة تقريباً، مع اتفاق أربعة أصدقاء منهم على اللقاء في المساء. يلحُّ ديل ريجو على مرافقتهم إيّاه لتناول العشاء، لكن مايكل انجلو يرفض، بحجة أنه يريد البقاء بمفرده؛ لأنه لو انضم إليهم لتناول طعام العشاء، سيفرحه ذلك بإفراط.

بطبيعة الحال، يظن ديل ريجو أن هذا مثير للسخرية. ستكون هناك مجموعة مفرحة من الأشـخاص الموهوبين السـاحرين، المعجبين إلى حد كبير بمايكل انجلو ويتطلعون لرؤيته، وستكون هناك موسيقا ورقص، مما سيُبعِد كل الأحزان (صحيح أن مايكل انجلو يرى أن الرقص يعيق الخيال). حتى الصباح الذي أمضوه يتمشّـون بين بساتين الكرم ومجاميع من سـكان الأحياء الرومانية، قد انتهك إحسـاس مايكل انجلو بذاته؛ وكان لحفلة عشـاء أن ينجـم عنها ضرر أكثر. أصرَّ مايكل انجلو عـلى أن الموت أفضل موضوع لأفكارنا بطريقة قروسطية تبعث على الكآبة.

عـلى الرغم من مزاج الفنان السيء، دارت صداقته مع ديل ريجو حول الشـعر والطعام وعبادة شاب، هو ابن أخ ديل ريجو، واسمه فرانجيسكو، أو جيكينو ديل براجيو. الشاب الفاتـن والجميل، جيكينـو كان بمثابة ابن ريجو بالتبني، وعامله مايـكل انجلو وديل ريجو وجيانـوتي وحلقتهـم مـن المنفيين الفلورنسـيين عـلى أنه تميمة حظ. أشـار إليـه ديل ريجيو ومايـكل انجلـو على أنه «معبودهم». في رسـالة طلب مايكل انجلـو فيها من ديل ريجو أن يسـديه صنيعاً، وصف على سـبيل المـزاح حلماً فيه «معبودنا»، أشـبه بطيـف مقدس، «بدا وكأنه يبتسم لي ويهدِّدني في آن».

وفـاة جيكينـو بعمر الخامسـة عـشرة، في الثامـن من كانـون الثاني سـنة ١٥٤٤، بعثت الاضطراب في ديل ريجو. كتب إلى جيانوتي «يا للخسـارة! يا للخسـارة!، جيكينو خاصتنا تـوفي»، وأضـاف أن مايـكل انجلو كان يعمـل على تصميم ضريح رخامي سـهل، في آخر المطاف، أُنيط عمل ضريح جيكينو في كنيسة سانتا ماريا في آراجيلي بمساعد مايكل انجلو، أوربينو، لكن في الأشـهر اللاحقة، سـينجز الفنان نفسه نصباً لغوياً قوامه خمسون قصيدة، ثمانية وأربعين منها تذكارات شواهد القبور، وقصيدة غنائية وسوناتا.

على نحو غريب، نظراً لحزن ديل ريجيو، أرفق بتلك التنويعات على فكرة الحداد والموت

والجمال بتعليقات فكاهية قليلاً، موضحة بأن القصائد جاءت إثر هدايا متعلقة بالطعام «من أجل خبز التين»، «من أجل الوزة الليلة الماضية»، «من أجل الفطر المملّح، بما أنك لا تريد شيئاً آخر»، تلك المقطوعة الخرقاء... من أجل الشمّار»، «لم أقصد أن أبعث هذه إليك؛ لأنها غبية، لكن سمك التروتة والكمأ سيسودان حتى في السماء». اتصف بعض منها بنبرة جاحدة «تقول هذا سمكة التروتة، وليس أنا، وعليه إذا لم تحبها، لا تتبل أيّاً منها من دون الفلفل».[1] فضلًا عن استحضار لائحة مثيرة من الأكلات من مائدة روما القرن السادس عشر، تمثل تلك التعليقات صورة لشعر تم انتزاعه من الفنان بالضد من رغبته؛ لأنه لا يسعه أن يكون مديناً لديل ريجو، حتى بشمّار أو خبز تين.

*

في صيف ١٥٤٤، مرض مايكل انجلو - المثقل بالعمل في كنيسة باولينا وإكمال الضريح - مرضاً خطيراً، رافقته حمى مرتفعة. نقله ديل ريجو إلى مسكنه في قصر ستروتسي - أوليفييري، حيث رعاه وعالجه الطبيب الذي أنقذ حياته من قبل، باجيو رونتيني. انطلق ليوناردو، ابن شقيق مايكل انجلو، الذي سمع بمرضه، من فلورنسا. انتابه القلق، مثلما اعتقد مايكل انجلو بوضوح، على ضمان ميراثه، أكثر مما على حالة عمّه الصحية. حين وصل ليوناردو إلى روما، رفض مايكل انجلو أن يقابله. بدلاً من ذلك، تسلّم رسالة غاضبة من الفنان طريح الفراش، وربما كان لا يزال يعاني من الهذيان.

اتّهم مايكل انجلو ليوناردو بأنه مثل أبيه، بويناروتو «الذي طردني من بيتي في فلورنسا»[2]. فتوقف ليوناردو عن إزعاجه بشأن وصيته، «وإذن، اذهب في أمان الله، لا تقترب منّي أكثر ولا تكتب لي ثانية».

في الحادي والعشرين من تموز، بعد أن تعافى مايكل انجلو من ارتفاع الحمى، بعث رسالة إلى روبرتو ستروتسي الذي كان في ليون، سائلاً إياه فيما إذا تبلور لدى الملك فرانسوا أي جواب بشأن العرض البائس الذي قدّمه، والذي ربما كان حصيلة تفكير مشتّت: إذا ما حرّر ملك فرنسا فلورنسا من نظام آل مديجي، فإنه سيشيّد نصباً فروسياً برونزياً على نفقته هو في ساحة الحكومة. (ليس ثمة سجل بشأن أي جواب).

---

(١) ألحق بأحد تذكارات شواهد القبور، المرقمة ١٩٧، والتي تبدأ «جسدي، الآن أرض، وعظامي هنا، محرومة من عيونها الجميلة»، سطران إضافيان، وصفهما على أنهما «شيء أخلاقي»، مشيراً إلى «كون المرء في السرير مع جيكينو الذي احتضنني وفيه تعيش روحي إلى الأبد». سواء أكان الشخص الذي كان في السرير مع جيكينو ديل ريجو أم مايكل انجلو، وفيما إذا أُريد للسطرين أن يحملا معنىً جنسياً يظل موضع جدل علمي.

(٢) اتهام لا يبدو أنه صحيح كلية: غادر مايكل انجلو المنزل على شارع غيبيلينا بعد شجار عائلي عنيف.

لم تستأنف المراسلات بين مايكل انجلو وليوناردو إلا في كانون الأول، عندما بعث الفنان - الذي تجاوز أسوأ حالات سخطه - رسالة قصيرة، فبدأ بـ «لا أريد أن أخذلك بأي حال من الأحوال». كان راغباً عن الانقطاع كلية عن الشاب - الذي هو الأمل الوحيد لاستمرار نسل بويناروتو المباشر - لكن غالباً ما بدا مايكل انجلو مصمِّماً على أن يتصرف بحسب طبيعة العائلة الأبوية الفلورنسية القديمة. نبرة رسالته الناجية الأولى إلى ليوناردو، الذي بلغ الحادية والعشرين حينها، مختلفة على نحو صارخ عن الإعجاب المشوب بالحبور الذي خُطِبَ به توماسو دي كافاليري، أو التعقيد الأسلوبي للمجاملات الموجهة إلى فيتوريا كولونا «استلمت ثلاثة قمصان مع رسالتك، وفاجأني أنك أرسلتهم لي؛ لأنهم خشنون للغاية بحيث لا يوجد فلاح في روما لا يشعر بالخزي من ارتدائهم». تلك كانت الطريقة المميزة التي انتهجها مع ليوناردو، حين اعتقد - ربما عن وجه حق - بأن ابن شقيقه اهتم أساساً بأموال عمه الثري[1].

في بداية سنة ١٥٤٥، بعد أربعين سنة، اكتمل الضريح أخيراً. في الخامس والعشرين من كانون الثاني، تم نصب منحوتات رفائيلو دا مونتيلوبو، وفي شباط، أُضيفت منحوتات مايكل انجلو. انتهى العمل - لكن كيفية الحكم عليه أمر آخر. في كتاب كونديفي، ثمة تقدير يبعث على الفخر والاعتذار في آن واحد «صحيح أن الضريح، مثلما هو عليه، قد تم ترقيعه وإعادة بنائه، إلا أنه العمل الذي يجده المرء أكثر إثارة للإعجاب في روما وربما في أي مكان آخر». هذا حكم منصف. في آخر المطاف، مثلما أشار الكاردينال غونزاغا عن استحقاق، كان «موسى» لوحده كافياً. ها هو أحد أعظم أعمال مايكل انجلو، وحقاً، أحد المنحوتات الأكثر روعة في تاريخ الفن.

تعدُّ هذه المحصلة كافية لجعل ضريح يوليوس الثاني الضريح البابوي الأعظم في القرن السادس عشر، وربما في كل العصور. ينافسه الضريح الذي نحته بولايولو في أواخر القرن الخامس عشر، والضريح الذي نفَّذه برنيني في القرن السابع عشر. لكن الضريح ككل لم يكن التحفة العظيمة التي ساد الظن أنها ستتحقّق. غالباً ما تم تغيير مخطط

(١) فرانجيسكا - ابنة أخ مايكل انجلو، أخت ليوناردو - استلمت رسائل أقل قسوة، لكن مع اهتمام أقل أيضاً. لم تعد حينها من آل بويناروتي حقاً؛ لأنها تزوجت ميكيل غوجيارديني سنة ١٥٣٧، وكان مهرها مزرعة عمها في باتسولاتيكا. كان لديها أربعة أطفال، لكن يبدو أن لها أولوية عند عمها أقل من ليوناردو. في رسالة إلى ليوناردو في سنة ١٥٤١، حين اعترف مايكل انجلو بأنه كان مشغولاً تماماً بإنجاز «يوم الحساب»، أضاف رسالة إليها «مع أن فرانجيسكا ليست بحال جيدة للغاية، بناءً على ما كتبت لي، أخبرها نيابة عني بأنه في هذا العالم، لا يسع المرء أن يكون محظوظاً كلية، وبأن عليها أن تتحلى بالصبر».



الشكل ٤ : ضريح يوليوس الثاني، ١٥٠٥ - ١٥٤٥، كنيسة سان بييترو في فينكولي، روما.

الضريح، ونُصِبت أعمال من مختلف مراحل حياة مايكل انجلو مع بعض بشكل أخرق، والمنحوتات التي نفَّذها فنانون آخرون - مثلما خَشِي مايكل انجلو دائماً - كانت ضعيفة ورثَّة مقارنة بأعماله هو. يبدو العمل مثلما هو: تسوية تم انتزاعها من الفنان على نحو مؤلم عبر التهديدات القانونية.

*

مرض مايكل انجلو مرضاً شديداً في نهاية سنة ١٥٤٥ للمرة الثانية في أكثر من سنة بقليل. مرة أخرى، أخذه لويجي ديل ريجيو إلى مسكنه في قصر ستروتسي - أوليفيري، واهتم به هناك. في منتصف كانون الثاني سنة ١٥٤٦، تسنى لديل ريجيو أن يكتب إلى ابن شقيق الفنان في فلورنسا، وأعلمه أن الفنان قد تعافى تقريباً. على الرغم من هذا، فإن الإشاعات عن مرضه - أو موته - أخذت بالانتشار. مثلما حدث قبل ثمانية عشر شهراً، حين سافر ليوناردو مسرعاً نحو الجنوب على ظهر جواده ليتأكد أن ميراثه بأمان، وحين وصل، رفض مايكل انجلو مقابلته. في آخر المطاف، في السادس من شباط، بعث برسالة لاسعة «تقول: إنك ملتزم بالمجيء بداعي الحب الذي تكنُّه لي. حب بدافع المصلحة».

ربما في هذه اللحظة، خاض مايكل انجلو شجاره الموثَّق الوحيد مع ديل ريجيو. في رسالة غير مؤرخة، لاحظ مايكل انجلو بغضب أنه من حق المرء الذي أنقذه من الموت أن يهينه، ولكنه لا يعرف أيَّهما أكثر مشقة على الاحتمال: الموت أم هذه الإهانة. تعلَّق الأذى، أيّاً كانت ماهيته، بعمل نقش، لوحة أقرَّ الفنان بأنه حطَّمها. بعد توقيعه، وصف نفسه على أنه «ليس رساماً، ولا نحاتاً، ولا معمارياً» - بصرف النظر عمّا لقَّبه ديل ريجيو، لكن ليس بوصفه سكيراً أيضاً، مثلما أخبر ديل ريجيو حين كان معه.

لم يصف مايكل انجلو النقش الذي أزعجه للغاية، لكن يُعتقد أنه بورتريهه الشخصي الذي رسمه جوليو بوناسوني، المؤرخ بسنة ١٥٤٦، بدا فيه الفنان نحيلاً، تغمر وجهه خطوط ثقيلة، وشعره ملتف كما لو أنه نجم عن اهتياج عصبي. ربما كان هذا كافياً حقاً لإهانة رجل حساس بشأن مظهره.

في الحقيقة، كانت عناية ديل ريجيو الحنون بمايكل انجلو في أثناء مرضه، تقريباً الخدمة الأخيرة التي قدَّمها للفنان. مع اقتراب نهاية سنة ١٥٤٦، ربما في تشرين الأول، توفي ديل ريجيو، صديق ومستشار مايكل انجلو الأقرب طيلة نصف العقد السابق. صدم الحزن الفنان. كتب مسؤول بابوي في تشرين الثاني إلى ابن البابا الشرير، بيير لويجي فارنيسي، دوق بارما وبياجينزا، صُعق مايكل انجلو للغاية حتى إنه «الآن وقد مات لويجي ديل

ريجيو، لم يعد بوسعه أن يفعل أي شيء سوى أن يُسلِم نفسه لليأس».

كان هذا وقتاً دقيقاً، إثر فقدان آخر. في الثالث من آب، توفي انتونيو دا سانغالو الابن، المعماري الأقدم لكنيسة القديس بطرس. في البدء، ظنَّ البابا ومستشاروه أن جوليو رومانو - تلميذ رفائيل، الذي كان سلف انتونيو - قد يكون بديلاً ملائماً. إلا أن رومانو رفض، وتوفي لاحقاً في السنة نفسها. بقي مايكل انجلو الذي شعر بأن لديه ما يكفي من العمل بوضوح. في سنة ١٥٤٦، بدأ الفنان البالغ من العمر الحادي والسبعين بإجهاد برسم الجدارية الثانية في كنيسة باولينا «صلب القديس بطرس».

بعث وكيل رسالة أخرى إلى بيير لويجي فارنيسي بعد عدة أيام. فأورد أنه لو كان للبابا حاجة بمايكل انجلو على الإطلاق، فقد حان وقتها الآن، ولا سيما من أجل بناء كنيسة القديس بطرس وقصر الفاتيكان، إلا أن التحكم بالفنان أصبح أكثر صعوبة؛ «لأن السيد لويجي قد توفي، وهو من اعتاد على تسييره» وإقناعه «بالإذعان لرغبات غبطته».

من الواضح أن أمراً مباشراً من البابا لم يكن كافياً لكي يُقنِع مايكل انجلو بالقيام بما هو مطلوب منه، على الرغم من أن بولس الثالث قد يكون رجلاً مرعباً لمن يعصيه. لم يتردَّد بشأن إلقاء بنفينتو جيليني في زنزانة في كاستيل سانت آنجلو سنة ١٥٣٨، حيث شارف الصائغ على الموت. بهذا الخصوص، بوسع آل فارنيسي بمجملهم أن يكونوا عنيفين بشكل خطير، ويصعب التكهن بتصرفاتهم، مقارنة بآل ديلا روفيري. في سنة ١٥٣٨، اغتصب بيير لويجي بعنف الشاب غِيري كوسيمو، أسقف فانو - صديق ريجينالد بوول - الذي توفي لاحقاً، ربما نتيجة لذلك.

إلا أن مايكل انجلو يبدو وكأنه قد عامل بولس الثالث باحترام ليس بأقل أو أكثر من كليمنت السابع. في الحوار الأول عن الرسم الذي كتبه فرانجيسكو دي هولاندا، طُلِب من مايكل انجلو أن يفسِّر افتقاره للتهذيب اللائق «أحياناً، دعني أقول لك، منحتني واجباتي المهمة كثيراً من الحرية بحيث حين أتحدث مع البابا، أضع على رأسي قبعة اللباد القديمة تلك، غير المكترثة، وأتحدث معه بصراحة».

دافع مايكل انجلو بقوة عن سلوكه الفظ. سأل «ألا تعلم بأن هناك علوماً تستلزم الإنسان برمته، من دون أن تترك له حيزاً إطلاقاً من أجل تفاهاتكم الفارغة؟» أصرَّ على أنه من غير المنطقي أن يتوقع المرء من رجل مشغول أن يبدِّد وقته على هراء المجاملة. «الرسامون ليسوا انطوائيين جراء التكبر بأي حال من الأحوال»، بل لأنه ليس ثمة شيء يثير اهتمامهم بقدر الرسم، أو لأنهم لا يرغبون في أن تصرف انتباههم «حوارات عديمة



الشكل ٥ : جوليو بوناسوني، 'بورتريه مايكل انجلو بويناروتي، ١٥٤٦ . هذه الصورة لرجل مسن منفعل ربما هي الصورة الأكثر دقة المتوفرة لدينا لمايكل انجلو في أواخر حياته.

النفع» عن أفكارهم.

فعلاً، بحسب رأيه، كونه صعب المراس - « منفرداً ومتحفظاً، أو سمَّه ما شئت» - كان في الحقيقة ضرورياً لأولئك الذين أرادوا أن ينجزوا أعمالاً مذهلة. «حتى قداسته يزعجني ويجهدني حين يتحدث معي أحياناً، ويسألني نوعا ما بفظاظة لِمَ لا أزوره»، كان جواب مايكل انجلو بأنه انشغل بالعمل من أجل البابا في منزله أفضل من «الوقوف أمامه طوال النهار، مثلما يفعل الآخرون».

لم يشـعر بولس الثالـث بالإهانة من هذا الطعن بالذات الملكيـة؛ ولا حتى عند مخاطبته وهو يرتدي قبعة اللباد القديمة «على النقيض من ذلك، وهبني سبباً للحياة».

كان بولـس الثالـث ومايـكل انجلـو رجلين مسـنين أمضيـا معظهم حياتيهـا في البيئة نفسها. ربما تقابلا لأول مرة قبل خمسين سنة، في منتصف العقد العاشر من القرن الخامس عشر. تقاسما كثيراً من القيم والمواقف، وعاشا عبر الأزمنة المضطربة نفسها. اتفق البابا بلا لبس مع أريتينو بأن في العالم ملوك كثيرون، لكن ثمة مايكل انجلو واحد فقط. إلا أن هذا بطبيعة الحال جعله عازماً أكثر فحسب بأن على الفنان أن يتسلم مسؤولية تصميم الكنيسة الأعظم في العالم المسيحي.

مع نهاية كانون الأول، نجح البابا في مسعاه، جزئياً عبر عرضه بالتدخل في مسألة العبّارة في نهر بو. في سنة ١٥٣٥، أعطى البابا الحق لمايكل انجلو في أرباح هذه العبارة بالقرب من بياجينزا بوصفه مصدرَ دخل. لكن الأمر اسـتغرق بعض الوقت لكي يبدأ الفنان باسـتلام الأمـوال، ومـا أن حصل ذلـك، حتى وقعت المشـاكل. تم إطـلاق عبّارة منافسـة، والتي وجب إيقافها أخيراً بأوامر من البابا. لاحقاً، حاولت بلدية بياجينزا أن تحوِّل مسار النقود باتجاههـا. وحين أصبح بيير لويجـي فارنيسي المرهوب الجانب دوقاً لمدينتي بارما وبياجينزا سنة ١٥٤٥، وضع يده على العبّارة.

في تلـك الأثناء، جمع مايكل انجلـو ما يكفي من عوائد «معتمدة على الماء»، لكن كانت هنـاك تعقيدات أخرى، قبـل أن يقر البابا، وتحت الضغط من الـدوق، بحق مايكل انجلو في جميـع الأموال. بعد ذلك بوقت قصير، استسـلم مايكل انجلو لرغبة البابا. في الثاني من كانون الثاني سـنة ١٥٤٧، وُقِّـع أمر بابوي نُصِّبَ فيه مايكل انجلو المعماري المسـؤول عن كنيسة القديس بطرس.

*

في غضـون شـهرين، حلَّ حزن بمايكل انجلـو، أعظم من فقدانه لـــ لويجي ديل ريجيو. طيلـة عقـد، حافظ مايـكل انجلو عـلى صداقته مع فيتوريـا كولونا، كانـت في خضمِّه ربة شعر، ودليلاً روحياً، وقرينة روح. لم يعيشا دائماً على مقربة من بعض. أُجبِرت على مغادرة روما سـنة ١٥٤١؛ لأن شـقيقها آسـكانيو كان في حرب مع البابا. طيلة السـنوات الثلاث اللاحقة، أمضت معظم وقتها في فيتيربو، كي تبقى بالقرب من مرشدها الروحي ريجينالد بوول. لكن، بحسب كونديفي «كانت ستأتي إلى روما، ليس لسبب آخر سوى رؤية مايكل انجلو».

بعض من أكثر قصائد مايكل انجلو روعة وشهرة كانت موجهة لفيتوريا، ومن ضمنها اثنتان مزج فيهما مجازاً من فن النحت الخاص به مع مسائل لاهوتية كان مهووساً بها. يستعمل في السوناتا رقم ١٥٢ النحت كناية عن الخلاص «عبر ما نحذف يا سيدتي، نضيف لحجر جبلي خشن / هيأة بوسعها أن تحيا؟ تكبر حين يصغُر الحجر». ها هو الافتتان بالنحت بوصفه فعل اكتشاف في قطعة رخام: عبر النحت، يُكشف عن الهيأة ببطء.

ثم انتقل في السوناتا إلى مسائل روحية «ولذا، مختفية تحت تلك الزيادة / التي هي الجسد / الروح المرتجفة / لا تزال تضم أعمالاً صالحة / تكمن تحت لحاءٍ متوحش غليظ». ثم يقفز ثانية، بشيء من الكفر تقريباً «لأنني في نفسي لا أجد قوة ولا إرادة». مزج تقاليد شعر الحب والنثر التعبدي كلية؛ قد يكون الإحساس بأن خلاص مايكل انجلو يكمن ليس بالقدر الكبير مع المسيح مقارنة بفيتوريا؛ أو بالأحرى، ربما كانت طريقه الوحيد إلى المخلص.

انشغل مايكل انجلو بالذنب بشكل متواتر وهو يقترب من الشيخوخة «قريب للغاية من الموت وبعيد للغاية من الرب». تفجَّع في قصيدة قصيرة من أن «روحي، المضطربة والمحتارة، تجد في نفسها... خطيئة جسيمة ما». السؤال المثير الذي تطرحه القصيدة هو ما هي الخطيئة التي أثقلت ضمير مايكل انجلو.

في سنة ١٥٤٤، عادت فيتوريا للعيش في روما، وأقامت في دير سانت آن دي فوناري. سقطت فريسة للمرض سنة ١٥٤٧، فكتبت وصيَّتها في الخامس عشر من شباط وتوفيت في الخامس والعشرين منه، وكانت في النصف الثاني من عقدها الخامس. في أحد اللمسات المؤثرة في كتاب «حياة» لكونديفي، لاحظ المؤلف كيف أن مايكل انجلو «يقول: إن ما أحزنه قبل كل شيء هو أنه حين ذهب لرؤيتها وهي تغادر هذه الحياة، لم يقبِّل جبهتها أو وجهها، لكن يدها فقط». حتى في لحظة الموت تلك، لم يتمكن من كسر قيود الطبقة والجنس والتقليد، التي فصلت بينهما. الأمر المثير هو أنه أراد، على الأقل بنظرة استعادية، الإفلات من عناصر الكبت تلك. لم يكن، مثله مثلنا، نتاج عصره فحسب، بل هو امرؤٌ قاوم الزمن الذي عاش فيه، وأحياناً بالضد من نفسه.

بحسب كونديفي ثانية (الذي بحلول هذا الوقت، لم يعد كاتباً أو ناسخاً فحسب، بل شاهداً على حياة مايكل انجلو أيضاً)، دفع موت فيتوريا مايكل انجلو تقريباً إلى الموت يأساً.

لدينا رواية مايكل انجلو الخاصة، عن كيفية شعوره، متناثرة في رسائله. كتب إلى

صديقه القديم القس فاتوجي، بأنه لم يكن سعيداً للغاية مؤخراً، مفضلاً البقاء في المنزل، وعند النظر في أشيائه القديمة، وجد بعض القصائد التي كان يرسلها إلى فاتوجي في فلورنسا، مع أنه لم يتسنَّ له أن يتأكد من عدم إرسالها مسبقاً، «ستقول عن وجه حق بأنني مسن ومشتَّت الانتباه، لكنني أؤكد لك بأن تشتيت الانتباه وحده ما يحول بيني وبين الجنون حزناً».

في هذا الوقت تقريباً، ربما في آذار أو نيسان سنة ١٥٤٧، أضاف تعليقاً مريراً إلى رسالة شكر على المديح الأدبي المفعم بالامتنان الذي تلقّاه «أنا رجل مسن، والموت قد حرمني من أحلام الشباب – فليحتمله أولئك الذين لا يعرفون الشيخوخة بصبر حين يبلغونه؛ لأنه عصيٌّ على التخيُّل سلفاً».

اختار بنيديتو فاركي، العالم والناقد، أن يلقي محاضرات عن قصائد مايكل انجلو في الأكاديمية الفلورنسية، وهي جمعية تأسست سنة ١٥٤٠ من أجل تشجيع دراسة الأدب الإيطالي. حديث فاركي، الذي طُبع في كتاب، كان شهادة مذهلة لكاتب لم يكمل تعليمه في النحو اللاتيني، وعليه لم يشعر إطلاقاً بأنه عضو حقيقي في عالم المثقفين. لكن بالنسبة إلى مايكل انجلو، ثمة حزن في هذا أيضاً. السوناتا التي كُرِّست المحاضرة لها، كانت موجهة إلى فيتوريا كولونا[1].

تواصلت سلسلة الفقدان على الفنان. في الحادي والعشرين من حزيران سنة ١٥٤٧، توفي سباستيانو ديل بيومبو، مع أنهما لم يكونا على ود مثلما كانا قبل الخلاف بشأن الجص الملائم الذي رُسم عليه «يوم الحساب»، لا بدَّ وأن هذا مثَّل ضربة لمايكل انجلو. في كانون الثاني سنة ١٥٤٨، حلَّت وفاة شقيقه الأقل تفضيلاً، وهذا على الأقل منح مايكل انجلو الفرصة لكي يوبِّخ ابن شقيقه ليوناردو. اتَّهم الشاب بالتعامل بخفة شديدة مع الأمر «أذكِّرك بأنه كان أخي، بغض النظر عمّا كان عليه».

يبدو من المحتمل أنه في هذه المرحلة، كتب مايكل انجلو أحد قصائده الأكثر إثارة للدهشة. ليست عن الحب أو الرب أو ما وراء الفيزياء الأفلاطونية الجديدة. بل تأمل ساخر سوداوي وخرائي بالشيخوخة، يتخذ من منزله كنايةً عن ذاته المسنَّة، وتبدأ مع

---

(١) تحمل هذه السوناتا الرقم ١٥١. وتدور، مثلها مثل سوناتا ١٥٢ المقتبسة أعلاه، حول فكرة النحت والخلاص. يبدأ بهذا السطر الشهير للغاية «أفضل الفنانين يعجز عن إيجاد تصور / بأن هذه ليست قطعة حجر / حبيسة الزيادة». ثم يقفز مايكل انجلو إلى استنتاج عاطفي «سيدة نبيلة وكريمة، مقدسة للغاية، / الشر الذي أهرب منه والخير الذي أتوق إليه / يقيم كلاهما فيَّ». لو أنها رحيمة، ستعيش، هو سيعيش، وبعكسه، يموت. تبدو السوناتا مثل قصيدة حب على غرار شعر بترارك، لكنها تصاحبها وطأة الذنب والقلق المعتمة من خلفها.

موقعه في شارع السوق، ماجيل در كورفي في القرن السادس عشر - والذي ربما كان غير صحي كلية.

جوار بابي، ثمة أكوام من الخراء، لا بدَّ وأنها جاءت من عماليق تناولوا إما عنباً أو ابتلعوا مسهلات، ولم يجدوا مكاناً آخر لكي يتغوطوا... قطط نافقة، وجيفة، وقذارة، وماء المجاري أصحابي الدائميون، لا يبدو أنني تمكنت من الابتعاد عنهم إطلاقاً.

مع استمرار القصيدة، ثمة صدى لـ «الإعصار» وروح «آرييل» الذي وقع في الفخ (الإعصار مسرحية لشكسبير، وآرييل أحد شخصياتها - المترجم) «موصود عليَّ هنا مثل لبٍّ في لحاء شجرة / وحيداً وتعيساً مثل روح حبيسة في قارورة». قلَّص منزله الفخم عبر هذا المزاج الكئيب إلى «كهف تعيس»، حيث تنسج آلاف العناكب شباكها.

تُدرج القصيدة أمراض مايكل انجلو وحواسه المتهالكة، ومنها الإمساك، والصمم، والنظر المتلاشي، وطنين الأذنين، وحصى الكلى «في جسدي روح [ي] تتمتع براحة متناهية / بحيث إنه لو رُفِع القابس لتحرير ضرطة، / لن تتخلَّف من أجل الخبز والجبن / ذلك الباب الخلفي الموصد يمنع الموت من التحليق هارباً».

كان مايكل انجلو، مثلما أصرَّ بأسلوب المبالغة الداعر، مسناً مريضاً ومتعباً «لا يمكنه النوم إثر النزلة، ومع ذلك أشخر»؛ وشعر بأن «شبكة عنكبوت تُنسج في إحدى أذني»، وصرصار يغني في الأخرى؛ وأن وجهه يخيف الغربان، «مصاب بالروماتيزم وممزق ومجهد على تلك الحال / تركني كدحي». توصَّل إلى وصف مذهل حقاً لفنه «- tanti ba bocci» (ألعاب كثيرة للغاية)، يقصد «ديفيد» و «موسى» و «البيتا»: أو مثلما يترجم العبارة على نحو لطيف العالم والمترجم انتوني مورتايمر «الدمى الكبيرة تلك».

هل يستحق الأمر كل هذا الجهد؟ «أتساءل ما / كان المغزى، إذا كانت نهايتي تشبه امرءاً / يعوم عبر البحر ثم يموت في مخطة». محصلة الفن الذي من أجله «في الأيام الخوالي، نلت آراءً ذهبية»، كانت ها هو «تعيس مسن خادم لمشيئة الآخر».

توازت شكوى مايكل انجلو في قصائده مع رسائله الحانقة إلى ابن أخيه، ليوناردو. ربما كان شعوره بالفقر حصيلة حقيقة أنه، بعد أقل من سنة بشروعه بمهمة تصميم كنيسة القديس بطرس، خسر عوائد العبّارة عبر نهر بو في آخر الأمر. كان هذا بالكاد خطأ البابا؛ لأنه نتج عن حقيقة أن ابنه - بيير لويجي العنيف والمفترس والخارج عن السيطرة بشكل خطير - قد قُتِل (على نحو مفهوم) على يد بعض رعاياه. طُعِن وعُلِّق من نافذة في قصره في بياجنزا في العاشر من أيلول سنة ١٥٤٧؛ وعليه، خرجت الدوقية ومعها عوائد مايكل

انجلو من العبّارة من يد عائلة فارنيسي. وجد بولس الثالث في آخر المطاف له دخلاً ملائماً آخر، بوظيفة كاتب عدل مدني عند أمين السر في ريميني.

في القصيدة، أدرج مايكل انجلو بفتور أن هناك «ثلاث حصوات سوداء» في مثانته؛ في سنة ١٥٤٨، وثانية في ربيع سنة ١٥٤٩، بعث إلى ليوناردو بروايات تفصيلية عن متاعبه. فيما يتعلق بعجزه عن التبول، أورد أنه في آذار من السنة اللاحقة، «أتأوه ليلاً ونهاراً، وأعجز عن النوم على الإطلاق». وصف أطباؤه «نوعاً معيناً من الماء لكي يشربه»، وهذا - على غرابته إلى حد بعيد - يبدو وكأنه قد نجح. في رواية مفصلة طبياً، أوضح مايكل انجلو بأن الحل جعله «يتخلص من مادة بيضاء كثيفة للغاية في بوله، مصحوبة بشظايا الحصى» حتى إنه شعر بتحسن كبير[1]..

تشكّى مايكل انجلو من كونه «فقيراً ومسناً وخادماً لمشيئة الآخر» في قصيدته. في رسالة إلى ليوناردو في أيار سنة ١٥٤٨، أشار بكآبة إلى أنه خدم سلسلة من البابوات «تحت الإكراه». ثمة إحساس بكينونة هائلة، حبيسة فخ ومكرهة، في لوحة مايكل انجلو الأخيرة أيضاً، التي كان يرسمها في أثناء تلك السنين «صلب القديس بطرس». إنها حتى أكثر فتوراً من سابقتها. مرة أخرة، المكان منظر طبيعي من شجرة واحدة. ليس هناك ملائكة عراة، ولا كائنات سماوية تَهْوي. العاري الوحيد رجل مسن، شعره أبيض، غير أنه ما زال يحمل هيأة بطرس الذكورية بفخامة، والذي طلب أن يُصلَب رأساً على عقب، لكن بجهد عظيم، يرفع نفسه من خشب الصليب - وهذا أيضاً في خضم عملية رفعه إلى الوضع العمودي - ويلقي على الناظر نظرة حادة رائعة.

إلى اليسار، جندي روماني يوجه العمليات؛ وجنود يحيطون بالمكان، وجمع من متفرجين يسيرون بتثاقل على التل الأجرد. بينهم، إلى اليمين، هيأة ملتحية ضخمة، ترتدي قلنسوة، ذراعاها مطويتان، تجد في السير إلى أمام. يبدو كل من العملاق الكئيب والقديس الشهيد مثل بورتريهين شخصيين نفسيين للفنان المسن.

إلا أن هذه بعيدة عن كونها مرحلة من التردي المجهِد. على النقيض، كانت مرحلة أصالة ديناميكية. تلك كانت المفارقة، مثلما هي الحال دائماً مع مايكل انجلو، كلما تشكّى

---

(١) الشهادة الأكثر وضوحاً على المشاكل البولية للفنان المسن توجد في تعليق يُعزى إليه من قبل برنيني معبراً فيها عن الجهد الهائل الذي تطلبه فنه «Nelle mie opera caco sangue» (أتغوط دمًا إثر الإجهاد في العمل). المصدر الذي يعود تاريخه إلى ما يقارب القرن بعد وفاة مايكل انجلو، متأخر للغاية، لكنه من الشاق أن يتخيَّل المرء أنه لم يقل تلك الكلمات بحد ذاتها. الكناية البدنية عن الإجهاد المؤلم تتلاءم للغاية مع المشاكل البدنية الفعلية. وإنه تعليق بالكاد يخترعه أي معجب مبجِّل.



الشكل ٦: صلب القديس بطرس، ١٥٤٥ - ١٥٤٩، كنيسة باولينا، الفاتيكان

أكثر، أبدع أكثر. غالباً ما كانت المهام التي أُجبِر عليها ضد مشيئته بالطبع، هي التي آلت مآلاً ناجحاً للغاية (سقف كنيسة السيستين مثال باهر عن هذه الحالة). في سبعيناته، مع أن مايكل انجلو كان «مصاباً بالروماتيزم وممزقاً ومجهداً»، انطلق يخترع أشكالاً جديدة لعصر جديد بدأ بالتشكل الآن: حقبة مسيحية كاثوليكية متجدِّدة ومنتعشة.



أنموذج خشبي لِقبة كنيسة القديس بطرس، ١٥٥٨ - ١٥٦١
عدَّلها جياكومو ديلا بورتا لاحقاً.

الفصل الحادي والعشرون

قبة

«منذ سنة ١٥٤٧ وحتى يومنا الراهن، ونحن، نواب الورشة، لا تأثير لنا إطلاقاً وأبقانا مايكل انجلو في جهل مطبق بشأن خططه وأعماله... بلغت التكاليف ما مجموعه ١٣٦،٨٨١ دوكاتياً. بالنسبة إلى تقدم وتصاميم وآفاق الكنيسة، لا يعرف النواب أي شيء على الإطلاق، مايكل انجلو يحتقرهم أسوأ مما لو كانوا دخلاء».

من رسالة إلى البابا يوليوس الثالث من النواب المسؤولين عن الورشة في كنيسة القديس بطرس سنة ١٥٥١ تقريباً.

في اللحظة التي تسلم فيها مايكل انجلو مسؤولية عمارة كنيسة القديس بطرس، كانت الكنيسة تحت الإنشاء لمدة إحدى وأربعين سنة. وُضِع الأساس الحجري في الثامن عشر من نيسان سنة ١٥٠٦، أي في اليوم الذي امتطى مايكل انجلو فيه جواد البريد قاصداً فلورنسا. في تلك العقود الأربعة، تم إحراز تقدم قليل مخيب للآمال. مبدئياً، سارت الأشغال قدماً بحيوية كافية، تحت إشراف يوليوس الثاني وليو العاشر، لكن التمويل البابوي شحَّ، وتباطأ العمل حتى توقف - ولا سيما في أثناء وبعد نهب روما. نتيجة لذلك، بعد أربعة عقود، لا تزال أجزاء من كنيسة الإمبراطور قسطنطين من القرن الرابع قائمة، في حين بدت أقسام أخرى وكأنها آثار رومانية، بوسع المرء أن يرى الأعشاب البرية وقد نبتت منها.

اتَّخـذ عدو مايكل انجلو السـابق ونده، معماري عصر النهضـة العظيم، دوناتو برامانتي قـراراً جوهريـاً لا رجعة فيه: سـتتوَّج الكنيسـة الجديدة قبة كلاسـيكية ضخمـة. حين كان برامانتـي حياً، بدأ ببناء أربع دعامات عابرة، تسـند نصف الكـرة الحجرية الهائلة هذه. بعد وفاة دوناتو برامانتي سنة ١٥١٤، تسلَّم مسؤولية العمل على المشروع سلسلة من المعماريين - جوليانـو دا سـانغالو، والراهب جيوكونـدو، ورفائيل، وبيروتـسي. أراد كثير من هؤلاء أن يتركـوا بصمتهـم على المشروع، مثلما هـو الحال مع كل معماري. ويصح الأمر نفسـه مع كثـير مـن البابوات ورجـال الدين. تاريخ الخطط المتطورة لكنيسـة القديـس بطرس تاريخ معقد، وكان عرضة لجدل كبير. غير أنه حتى من نظرة واحدة على الخطط العائدة إلى مختلف المصمِّمـين، يتضـح أن تصـوُّر المبنـى العظيم قـد تغيَّر على مرِّ السـنين مثل مخلـوق بحري: يتقلَّص، وينمو، ويتنقَّل في موقعه.

خدم انتونيو دا سـانغالو الابن أطول مدة من بين المعماريين الذين أشرفوا على الكنيسـة. تـم تعيينه في البدء مسـاعداً ثانيـاً لرفائيل بعد وفـاة عمه جوليانو في سـنة ١٥١٦، وواصل العمل لمدة ثلاثين سنة بصفة عضو صغير في الفريق طيلة معظم تلك المرحلة.

حـين تـوفي بيروتسي سـنة ١٥٣٧، عـيَّن بولس الثالـث انتونيـو المعـماري الأول. طيلة السـنوات اللاحقـة، وضع مخططـات مفصلة جديـدة، اختلفت بأكثر من وجـه عن تصوُّر برامانتـي الأصـلي. كان هذا أكبر حتى من الهيكل الذي تم تصـوُّره في حقبة يوليوس الثاني (وحتـى أكـبر مـن التصميم الذي نُفِّـذ في آخر المطاف)، وتمتـع بعنصر افتقرت إليه كنيسـة برامانتي: صحن.

راق المثال الأعلى لكنيسـة مخططة مركزياً - قبة دائرية تعلو مبنى مربعاً بشـكل جوهري - بشـكل عظيـم لإنسـانويي ومعماريي عـصر النهضة، ولكـن ليس لبعض رجـال الدين؛ لأنهـا كانت غير تقليدية ولم تتلاءم مع بعض الشـعائر، مثل الزياحات. لهذا السـبب، انبثق صحن من الكنيسة أحياناً، محولاً شكلها إلى صليب لاتيني. صمَّم انتونيو دا سانغالو صحناً ضخـماً، إلا أنه وسَّـع الجـدران في كل اتجاه أيضاً، حتـى إن بعض أقسـام الفاتيكان - ومن ضمنها، بحسب رأي مايكل انجلو، كنيسة السيستين - كان لها أن تُهدم لتستوعبه.

بوسعنا الحصول على فكرة ملائمة عمّا بدت عليه كنيسة بطرس التي صمَّمها دا سانغالو، لو أنها شُـيِّدت؛ لأنه أمضى ثمانية سـنوات، ومبلغاً ضخماً من المال على بناء أنموذج خشـبي لهـا، والـذي كان نفسـه بحجم هائـل. لا يزال الأنمـوذج موجوداً، تحفة خشـبية من القرن السـادس عـشر، ويُظهـر بوضوح التأثير الذي كان لكنيسـة سـانغالو أن تتمتـع به: فخمة، ومعقدة، ومثقلة بالتفاصيل ومملة.

جـرت محاولات مؤخـراً للدفاع عن تصميم سـانغالو، وصحيـح أن بعض الجوانب - الداخل المفصَّل على نحو جميل، على سـبيل المثال - متجانسـة أكثر من الكنيسـة التي نراها اليوم. لكن ضعف الخارج الجوهري مسلَّم به: إنه إنشاء كعكة زفاف من طبقة تعلوها طبقة أخـرى مـن الأعمدة والأعمدة المسـتطيلة، التي مهـما كانت كبيرة في الواقـع، إلا أنها بدت واهنة بالنسبة إلى البناء الكلي. هذا ما رآه مايكل انجلو بنظرة واحدة وصحَّحه.

كم من معماري، قدِمَ حديثاً إلى مشروع انشـغل به سـلفه لمدة طويلة وبكلفة باهظة، ربما تـرك الأشـياء مثلما هـي عليه. لم يرَ سـانغالو قبل وفاتـه الأنموذج مكتملاً على يـد، انتونيو لاباكو، مسـاعده فحسـب، بـل شرع ببداية مهمة بالبنـاء الفعلي الجـدران الخارجية في كلا جانبي العوارض، أي تغييرات كبرى كان لها أن تعني وجوب تهديم هذا البناء.

لا شيء يميِّـز مايـكل انجلو أكثر من الطاقة والثقـة والعزم الذي انطلق به لإلغاء كل ما نواه سانغالو. مرة أخرى، أُجبِر على استلام مشروع بالضد من معارضته الداخلية العميقة. بعـد ذلك، ما إن التزم بالمشروع، حتى امتلأ بالطاقة وبدأ خياله بالتحليق. سرعان ما وضع تصـوراً عن أفكارٍ أكثـر جذرية مما توقَّع راعيه. حدث هذا عـلى الرغم من حقيقة أنه تجاوز السـبعين حينها، وأحزنه الفقدان وكان هو نفسـه على وشـك أن يموت مرتين في السـنتين السـابقتين. بركان الأفكار الداخلي لم يخمد، وكان عصياً على الانطفاء على ما يبدو. بوسـع المـرء أن يظـن أنه تأثير المشروع الجديد حقاً ما دفعه للاسـتمرار، عـلى الرغم من كل أحزان حياته والمشقات التي واجهها.

مشـكلة تصميم سانغالو لكنيسـة بطرس، بحسب ما رآه مايكل انجلو، هو أنه كان غير عضـوي. أي ليـس هناك علاقـة مقنعة وحتمية بين الأجـزاء والكل، مثل تلـك التي يراها المرء في مخلوق حي، كما هي الحال مع الجسم البشري. وكما أوضح مايكل انجلو في مسودة رسالة إلى كاردينالٍ حُذِف اسمه (بشكل محيِّر)، هذا ما تتطلبه العمارة بدقة. كان أمراً لا نزاع عليه، كتب مايكل انجلو: «إن أطراف العمارة مشـتقة من أطراف الإنسـان. لم يكن أحد ما، ولن يكون أستاذاً ماهراً في الهيأة البشرية، ولا سيما في التشريح، بوسعه أن يفهم هذا».

لم يقصـد بالطبـع أن عنـاصر مبنى يجب أن تبدو مثـل أذرع أو سـيقان أو جذوع مجردة، بل أن تعمل مثل جسـم حي، كل جزء منه متوازن مع جزء آخر ومشـدود إليه. لو أن المرء درس وتمثَّل بعمق العلاقات المتبادلة للعضلات والعظام والأوتار، مثلما فعل مايكل انجلو نفسه، فبوسعه أن يتصور تصميماً معمارياً يتمتع بحياة وقوة حقة. تلك كانت عقيدته بوصفه معمارياً، فانطلق من فوره في تطبيقها.

في رسالة إلى بارتولوميو فيرّاتينو، قس كنيسة القديس بطرس، وأحد النواب المسؤولين عن المبنى، فصَّل مايكل انجلو اعتراضاته على مخطط سانغالو. بدأ بإعلان إعجاب مفاجئ ببرامانتي - الرجل نفسه الذي لامه على مشاكله مع يوليوس الثاني جراء مكائده بالاتفاق مع رفائيل. إلا أن تلك منافسة شخصية. حين وصل الأمر إلى مسألة التصميم الجدية، اعترف «لا يسع المرء أن ينكر بأن برامانتي كان ماهراً في العمارة مثله مثل أي شخص منذ عصور القدماء».

واصل مع فقرة اقتربت كثيراً من أمر مالَ مايكل انجلو إلى تفاديه: التعليق المباشر عن الفن. أصرَّ أن مخططات برامانتي «امتلأت بالاضطراب، لكنها واضحة، وسهلة، ونَيِّرة، ومنفصلة بطريقة لا تؤثر بها سلباً على القصر». عنى مايكل انجلو تلك الكلمة غير المتوقعة «نَيِّرة»، التي استعملها لكي يصف تصور برامانتي بالمعنى العملي إضافة إلى المعنى المجازي. الضوء والإنارة كان لهما أهمية جوهرية عنده. ثم ركَّز انتباهه على هدفه «أي امرئ خرج عن ترتيب برامانتي، مثلما فعل سانغالو، خرج عن المسار الصحيح؛ ويمكن لهذا أن يراه أي شخص ينظر إلى هذا الأنموذج بعينين غير متحيِّزتين».

اعتقد مايكل انجلو أن كنيسة سانغالو ستكون معتمة؛ لأن قلة قليلة من النوافذ ستضيء فضاءاتها الداخلية الهائلة. عبَّرت تلك العتمة الحَرفية له عن فشل أخلاقي - ربما كان حقاً الفشل نفسه دائماً وأبداً - مكان معتم مؤدٍ إلى خطيئة سوداء. عدَّد الجرائم المتنوعة والمستبعدة الحدوث، التي يمكن ارتكابها في ظلال داخل كنيسة سانغالو المظلمة «مثل مخبأ منفيين، وتزوير العملة، واغتصاب الراهبات».

إضافة إلى ذلك، لو أن جدران ممرات سانغالو المسقوفة هُدِمت، ما كان لها أن تكون خسارة مطلقة، مثلما احتج بغضب مساعدوه وشركاؤه القدماء: فالأحجار يمكن استخدامها ثانية. حثَّ مايكل انجلو فيرّاتينو على محاولة إقناع البابا بكل هذا. على نحو مفهوم، تردَّد بولس الثالث بشأن إلغاء عمل سنين عدة، نفَّذه معماري مميَّز، وظَّفه هو طيلة معظم حياته المهنية. إلا أن الغلبة كانت لمايكل انجلو بشكل حتمي[1].

---

(١) تسبَّبت إعادة تصميم الكنيسة على يد مايكل انجلو بالحنق لكثيرين، من بينهم معماري اسمه ناني دي باجيو بيجيو، ابن باجيو بيجيو، الذي حاول أن يقحم نفسه عنوة في مشهد كنيسة سان لورنزو في سنة ١٥١٦. في الرابع عشر أيار سنة ١٥٤٧، استلم مايكل انجلو رسالة من فلورنسا تحذره مما كان يُقال عنه من آراء ينشرها رسام اسمه جاكوبينو ديل كونتي. كان ناني يقول إنه هو بنفسه كان يعدّ أنموذجاً لكنيسة القديس بطرس، والذي سيجعل من تصميم مايكل انجلو لا شيء. مثلما قيل لمايكل انجلو، أعلن ناني «أن ما تفعله مجنون وأحمق... وأن [ك] تبدِّد كميات من الأموال وأنك تعمل في الليل، لئلا يرى أحد ما تفعل؛ وأنك تتبع خطى إسباني معيَّن، ليس لديه معرفة بعمارتك، وهو أقل من لا شيء». ليس من الواضح مَن هو هذا الإسباني، لكن لم يكن هذا آخر هجوم من ناني يعاني منه مايكل انجلو.

كان المخطط الجديد الذي اقترحه مايكل انجلو مختلفاً بشكل جذري عمّا قدمه برامانتي - على الرغم من مدحه - باستثناء عنصرين جوهريين. تم إعداد المخطط بشكل مركزي، متوَّجاً بقبة، لكن مايكل انجلو قلَّص التصميم الأساس بدلاً من تضخيمه. مثل عضلة متقلِّصة، كان أصغر وأقوى في آن واحد. مثلما حصل في حالات أخرى من قبل - على سبيل المثال، حين نحت «ديفيد» من قطعة رخام مهشَّمة وشكلها غير منتظم - بدا مايكل انجلو وكأن معوِّقات الوضع الذي واجهه قد ألهمته. قبَلَ مايكل انجلو العوارض الأربع العابرة العظيمة بوصفها أمراً مسلَّماً به، لكنه حفر - قد يدفع الإغراء المرء ليقول «نحت» - شكلاً ديناميكياً من داخل الحدود العامة للمخططات السابقة.

كانت كنيسة برامانتي مربعاً كلاسيكياً على نحو هادئ، لها بروزات في مركز كل جانب؛ وكنيسة سانغالو مشابهة لها جوهرياً، لكن أُضيف إليها صحن. خارج كنيسة مايكل انجلو كانت هناك سلسلة من سطوح لها زوايا ومنحنيات متنوعة بشكل متواصل، تحدُّها أعمدة متينة. تلك الأعمدة لم تكن هزيلة مثل تلك التي وضعها سانغالو، التي ترتفع في صفوف، واحدها فوق الآخر، بل تحصينات هائلة من الحجر تعلو معظم ارتفاع الجدران، ويبدو أحدها يدفع الآخر وكأنه تقلَّص تحت جهد إسناد، ولجم حجم المبنى المتموِّج. تبدو النوافذ وكأنها تشق طريقها بصعوبة في الفسحات بين كتل الحجارة المضغوطة تلك.

هذا معمار كلاسيكي يُعاد اكتشافه بوصفه دراما بصرية ديناميكية. العنصر المتوِّج، الذي أمضى مايكل انجلو وقتاً طويلاً يفكر ويفكر فيه، كان القبة بطبيعة الحال. قبة برامانتي، بالحكم عليها من الرسومات والعروض الناجية، كان لها أن تستقر على المبنى بوصفها نهاية منطقية وهندسية. قبة مايكل انجلو مختلفة، في تجلياتها المتعدِّدة ولكونها أُكملت بالفعل - مع أن المعماريين اللاحقين قد أجروا تعديلات عليها.

هذه أول قبة باروكية من الناحية العملية، وكنيسة القديس بطرس هي أول أنموذج لكنيسة باروكية مثلما أعاد مايكل انجلو تصوُّرها. مايكل انجلو المسن والمحزون، والذي كان يعاني من القبض، جعل من نفسه أستاذاً في العمارة: فن لم يكن بالطبع مهنته.

*

لم تكن تصاميم قبة كنيسة القديس بطرس وجدرانها التي ابتكر فيها لوحدها عمارة المستقبل؛ ولم تكن الكنيسة هي المبنى الوحيد الذي تبنّى مسؤوليته لصالح البابا بولس الثالث. طيلة سبع وعشرين سنة، بصفته كاردينالاً وحَبراً لاحقاً، انشغل بولس ببناء مسكن عائلي فخم، قصر فارنيسي، في مركز روما بالقرب من وزارة المالية. في سنة ١٥٤٦، حين

تسلم مايكل انجلو مسؤولية الصرح نصف المشيَّد، ظلَّ كتلة ناشئة ضخمة. (كتب فاساري تلك السنة أنه بدا من غير المحتمل أن الكنيسة ستكتمل على الإطلاق)[1].

كان انتونيو دا سانغالو مسؤولاً عن قصر فارنيسي، وأحرز تقدماً بوضع بصمته على التصميم أكثر مما في كنيسة القديس بطرس. تم بناء طابقين من الواجهة مسبقاً، طبقاً لمخطط يتصف بسأم استثنائي: صفوف متلاصقة من النوافذ، توزَّعت بانتظام عبر الجدران المنبسطة الشبيهة بالجرف الجبلي. منح مايكل انجلو ذلك حركة، مثلما صحَّح مرة صانعاً له، وهو يرسم في ورشة غيرلاندايو، مع بضع ضربات من قلمه.

لم يكتمل بعد عنصر واحد فقط، وهو الإفريز في الأعلى. جعل مايكل انجلو الجدار أعلى، وزاد بشكل كبير من حجم الإفريز، خالقاً عبر ذلك كتلة درامية من الحجر تبرز من أعلى المبنى مثل كتف. احتجَّ معجب سرّي بسانغالو بأن هذا غير صحيح على نحو فظيع. طبقاً لقواعد خبير العمارة الكلاسيكية، فيتروفيوس: الإفريز كبير حد الإفراط، وزينته خاطئة كلية، وأنها إجمالاً قد وضعها مايكل انجلو وكأنها نزوة.

ما فشل الناقد في رؤيته، وعرفه مايكل انجلو غريزياً عبر «الحكم بالعين المجردة»، أن كل شيء انسجم بصرياً. منح الإفريز الواجهة هيبة؛ وزينته تحت الشمس الرومانية - بحسب كلمات مؤرخ العمارة جيمس آكرمان - تمخَّض عنها «تعاقب خافق من النقاط المضيئة في الظلال الكثيفة للبروزات». أجرى مايكل انجلو تغييراً آخر: قلَّص ارتفاع النافذة المركزية، ووضع فوقها شعار نبالة فارنيسي الضخم المنحوت من الحجر. وهكذا، عبر تعديلين، تم تزيين وإحياء مجمل الإنشاء الحجري.

خُصِّص المخطط الاستثنائي الآخر؛ من أجل إعادة تصميم قمة تل كابيتوليني، أو كامبيدوليو. كان هذا مقر حكومة روما المدنية، لكنه الآن على مشارف ضاحية المدينة المأهولة. تُظهر رسومات منتصف القرن السادس عشر طبيعته الريفية المهملة - مع أكوام من التراب والممرات الموحلة تغطي الفضاء الذي التأم فيه مبنيان من القرون الوسطى كيفما اتفق.

تعود علاقة مايكل انجلو مع هذا المكان ربما إلى السنوات المبكرة من العقد الثالث من القرن السادس عشر. كان المكان مقرَّباً من قلبه؛ لأن منزله إلى جواره، وأقام توماسو على منحدرات هذا التل أيضاً. في ذلك الوقت، صمَّم قاعدة من أجل النصب الفروسي

(١) أصبح عمل مايكل انجلو في قصر فارنيسي هدفاً لنقد ناني دي باجيو بيجيو الحانق.



الشكل ١ : كنيسة القديس بطرس، منظر جدران المذبح والجناح.

البرونـزي المذهل للإمبراطور ماركوس أوريليوس، الذي قرر البابا بولس الثالث نقله من موقعه السـابق أمام كنيسة لاتيران[1]. نُفِّذ هذا اسـتعداداً لزيارة تشارلز الخامس للمدينة في سـنة ١٥٣٨. صمَّـم مايكل انجلـو - أو على الأقل بدأ بتصوُّر - سـاحة Piazza جديدة بأكملها لكي تتوِّج التل.

بجسارة، حوَّل مشكلة التكليف الكبرى إلى سمته الأكثر إثارة للدهشة. المبنيان القائمان - قـصر الأمنـاء، أو القضـاة، وقصر السـيناتورات، كانا مختلفـي الطراز، وأُقيـما على زاوية بدرجة ٨٠ غير المؤاتية. اقترح مايكل انجلو تشـييد قصر ثالث، بالزاوية نفسه، لخلق ساحة تتَّخذ شـكلَ مَعِينٍ منحرفٍ. ابتكـر أيضاً واجهة لهـا فخامة هائلة تحدُّهـا دعامات ضخمة بارتفاع طابقين، تنتهي بإفريز كبير في الأعلى، مثلما هي الحال مع قصر فارنيسي.



الشكل ٢: الكامبيدوليو، روما

في وسـط الساحة، أنشـأ رصيفاً مدهشـاً اهليلجياً مثل بيضة، يرتفع قليلاً مع انحناءة نحـو نصب ماركوس أوريليـوس. زُيِّن الرصيف بتصميم من أقواس متقاطعة تنبثق من المركـز، ربـما كان القصد منها أن ترمز إلى الاعتقاد بـأن روما كانت «caput mundi» (رأس العـالم، حرفيـاً). تميَّز التصميم الحـضري في عصر النهضة بغلبـة العنصر الهندسي

(١) اعترض مايكل انجلو كعادته على نقل التمثال. يبدو أنه فضَّل إبقاء الأعمال القديمة حيث هي، بدلاً من نقلها هنا وهناك.

بشكل واضح، بالاعتماد على الزوايا القائمة والدوائر. مرة ثانية، تناول مايكل انجلو هنا شكلاً كان ستاتيكياً وجعله ديناميكياً: تبدو المنطقة برمتها وكأنها تنفتح وتتضخم مثل كائن حجري ما، عند صعود المرء من درجات السلالم في الأسفل[1].

يوحي إقدام كهذا بثقة هائلة، لطالما تمتع مايكل انجلو بها، ولكن على نحو مميَّز له رافقتها نوبات من الريبة بالنفس. على رسمة لقبة كنيسة القديس بطرس وإفريز مفصَّل، ربما وُضِع من أجل قصر فارنيسي، عبَّر كاشفاً عن هاجس «ليس لدي الشجاعة؛ لأنني لست معمارياً، والعمارة ليست مهنتي». وحقاً هناك جوانب تقنية من المبنى - الجانب الهندسي - كان عديم الخبرة فيها. ربما بدا شبيهاً بالإله للآخرين، لكن ليس لنفسه (على نحو مفهوم).

روى عمل من القرن السادس عشر على مسلّات روما في سنة ١٥٨٩، نفَّذه المشرف على حدائق الفاتيكان، ميكيل ميركاتي - خيانة الشجاعة له. في سنة ١٥٤٧، طلب البابا بولس الثالث أن ينصب المسلة المصرية العظيمة التي كانت ملقاة على الأرض بالقرب من كنيسة القديس بطرس. مايكل انجلو رفض. أضاف ميركاتي أن «أحداً من أصدقائه الحميميِّين أخبرني بأنهم سألوه مرات عدّة عن السبب، لكونه رجلاً تمتع بعبقرية مثيرة للإعجاب، وابتكر أدوات ملائمة لنقل المواد الثقيلة، وراء عدم موافقته على رغبة الحَبر.» ردُّ مايكل انجلو الوحيد كان «ماذا لو انكسرت؟»

*

خيَّم مقتل بيير لويجي على السنوات الأخيرة للبابا بولس الثالث، والمخاوف من تكرار الهجوم الإسباني على روما قبل عقدين من الزمن، والمكائد السياسية المتعلقة بدوقية بياجينزا وبارما. غضب البابا، حين قرر حفيده أوتافيو، ابن بيير لويجي، في تشرين الثاني سنة ١٥٤٩، أن ينتقل إلى الجانب الإمبراطوري. ربما أدى به هذا إلى الحمى التي توفي على إثرها في العاشر من تشرين الثاني، نادباً أنه استسلم لخطيئة المحسوبية المضرَّة «وإلا لكان من دون خطيئة عظمى».

توقع كثيرون، وربما رجوا في حالة مايكل انجلو، أن يخلفه ريجينالد بول، صديق مايكل انجلو وفيتوريا كولونا. في أثناء عقد الأربعينات من القرن الخامس عشر، لم

(١) أُدرِك القليل من هذا إبان حياة مايكل انجلو، لكن الأعمال بدأت بعد وفاته بمدة وجيزة، وتواصلت بعد ذلك (كان توماسو دي كافاليري أحد المشرفين عليها). لكن القصر الثالث لم يشيَّد إلا في القرن السابع عشر، وواجهة قصر السيناتورات لم تبنَ اعتماداً على تصميم مايكل انجلو.

تزدهر قضية الروحانيين وأولئك الذين رجوا أن تتم تسوية مع البروتستانت الشماليين، لكنهم لم يفقدوا الأمل كلية بإمكانية إيجاد طريق وسط (via media، باللاتينية في الأصل - المترجم) من أجل إعادة توحيد العالم المسيحي. المجلس الكنسي الذي لم ينعقد لمدة طويلة، التأم أخيراً في سنة ١٥٤٥ في ترينتو، وهي مدينة في أقصى شمال شبة الجزيرة الإيطالية، لكنها حرة سياسياً وتابعة للإمبراطورية الرومانية. كان معظم الموفدين إيطاليين. مرسوم مجلس ترينت الخاص بالبراءة عبر الإيمان، الصادر سنة ١٥٤٧، جاء مخيباً لآمال الروحانيين. غادر بوول المجلس بداعي المرض، وربما أخفى هذا أزمة نفسية خلفه.

ببطء، أخذت حركتا الإصلاح الشمالية والجنوبية بالانقسام إلى ندين أيديولوجيين. كان انقساماً سببه انحراف لاهوتي، واختلافات نفسية وثقافية أيضاً. أشار المؤرخ ديرمَيد ماكُّولوك إلى الفرق. عانى مارتن لوثر كنغ من أزمة روحية، خرج منها بقناعة مفادها أن خلاصه شأن شخصي بينه وبين ربه «مما مكَّنه من تحدي ما رآه على أنه سلطات عبودية دنيوية في الكنيسة الغربية». في سنة ١٥٢٢، خاض فارس من مقاطعة الباسك، اسمه إينايو (تم تحويله إلى اللاتينية لاحقاً ليكون إغناتيوس) دي لويُولا أيضاً «صراعاً منفرداً مع الرب»، لكنه خرج منه بنسخة روحانية لها شفرة فروسية. في سنة ١٥٣٧، كرَّس هو وأصحابه أنفسهم بوصفهم جمعية المسيح، أو مثلما سرعان ما عُرفوا، الجيزوت (اليوسوعيون - المترجم)، ووضعوا أنفسهم في خدمة البابا.

ربما كان مايكل انجلو مقرباً من اليسوعيين في أثناء عقد الأربعينات من القرن السادس عشر. من المؤكد أن فيتوريا كولونا قد طلبت من مايكل انجلو أن يقدم موعظة في دير القديسة آن، حين كان يقيم هناك، وأن يتوسَّط في قضية واعظها المفضَّل برناردينو أوكينو، المنشق مع البروتستانتية. قدَّم لويولا بعضاً من الإرشاد في مسألة الزواج إلى شقيق فيتوريا، آسانيو وزوجته. مثلما رأينا، اتَّبع صديق مايكل انجلو، لاتانتسيو تولومي كتاب لويولا «ممارسات روحانية»، والكاردينال كونتاريني كذلك.

على نحو أنموذجي، تمثَّلت مساهمة الفنان في حركة لويولا بعمل معماري. في السادس من تشرين الأول سنة ١٥٥٤، نزل في حفرة عميقة، حُفِرت في وسط روما، ووضع حجر الأساس لكنيسة اليسوعيين الجديدة، الجيزو (المسيح بالإيطالية - المترجم). روى لويولا أن «المسؤول عن العمل الرجل الشهير للغاية، المعروف هنا بمايكل انجلو». وأضاف بأن مايكل انجلو كان يعمل «بدافع الإخلاص لا غير»، بلا أجر. ليس من الواضح فيما إذا

أنجـز تصميـماً للمبنى بالفعـل - كل ما نجا هو بعض من ملاحظاتـه عن مخطط معماري آخر، لكن في حال صمَّم مخططاً، فإنه لم يُنَفَّذ، مثله مثل كثير منها.

كان مايكل انجلو والروحانيون وريجينالد بوول يحاولون رأب صدع آخذ في الاتساع. مـن جهة، لديهم تعاطف لاهـوتي قيِّم مع الإصلاحيين المعتدلين إلى حد أبعد. ومن جهة أخرى، مثل لويولا، شـعروا بولاء غريزي نحو الكنيسـة والبابا. قليل من الأحياء حينها كانوا في موقف أفضل من مايكل انجلو لكي يلاحظوا العيوب ومواطن الضعف لجملة مـن البابوات طيلة ما يقـارب من نصف قرن. على الرغم من ذلـك، خدم مايكل انجلو البابا، وكرَّس نفسه من أجل أن يبدع الرمز المرئي الأعظم: كنيسة القديس بطرس.

*

بدأ اجتماع الكرادلة من أجل اختيار بابا جديد في التاسع والعشرين من تشرين الثاني، وحضره كثير منهم، حتى إن كنيسة السيستين لم تتسع لهم، فتم الاقتراع في كنيسة باولينا، تحت جداريات مايكل انجلو المتقشفة والمنجزة مؤخراً.

تفقَّـد البابا الراحل لوحة «صلب القديس بطرس» للمرة الأخيرة في الأسـبوع الثاني مـن تشرين الأول. في الثالث عشر، روى سـفير فلورنسـا أن الحبر البالـغ من العمر ٨٢ سـنة، كان بحال ملائم كفاية لكي يتسـلق سـلماً من «عشرة أو اثنتي عشرة درجة» لكي يرى اللوحة من السقالة. بعد شهر، توفي، وفي غضون ستة أسابيع، وجب إزالة السقالة. في تلك الأثناء، كان من المفترض أن تكتمل جدارية مايكل انجلو. في اليوم الأخير، رسم مايـكل انجلو بشـكل عاجل مجموعة من أربع نسـاء، التصقن ببعض في أسـفل اليمين، مرتعـدات وخائفـات، وعيونهم تخفق بعصبيـة نحو الجانب. إبداع اسـتثنائي على ما هنَّ عليـه، لكن من الشـاق أن يتخيل المرء أي عمل آخـر غيرهن أكثر بعداً عن جمال «ديفيد» أو «آدم» الذكوري الواثق.

مرة أخرى، مثلما حصل في سـنة ١٥٢٣، انقسـم اجتماع الكرادلـة بين أطراف مؤيدة للملك تشارلز الخامس، وأخرى انحازت لهنري الثاني، ملك فرنسا الجديد (توفي فرانسوا سنة ١٥٤٧). كان بوول أحد مرشحي تشارلز الخامس المفضلين؛ جزئياً لأن الإمبراطور لا يزال يريد تسـوية مع اللوثريين الشـماليين، ومن المحتمل أن يحاول بوول تحقيق ذلك. في أوائـل كانون الأول، كان عـلى مقربة صوت واحد من انتخابه بابـا، وبالفعل، طُلِبت أرديته الكهنوتية، وأُرسِـلت أخبار انتخابـه إلى باريس، حيث حلت الكآبة بهنري الثاني.

إلا أن بوول انزلق نحو الخسارة؛ جزئياً لأن كاردينال كارافا عارضه لكون بوول مهرطقاً (وقرأ ملفاً من الأدلة جمعها عن القضية)، وجزئياً لأنّ آخرين ظنوا أنه شاب للغاية أو إنكليزي للغاية. طال الاجتماع وطال: توفي أحد الكرادلة في أثناء الوقائع - مما أدى إلى اتهامات التسميم المعتادة. في آخر المطاف، في الثامن من شباط سنة ١٥٥٠، انتُخِب الكاردينال جيوفاني ماريا جوكي ديل مونتي، واتّخذ اسم يوليوس الثالث.

بشكل سرّي، اعتقد ديل مونتي (١٤٨٧ - ١٥٥٥) بأنه سيصبح بابا منذ البداية. في طريقه إلى اجتماع الكرادلة، التقى بجورجيو فاساري وأخبره «أذهبُ إلى روما وبلا ريب سأصبح بابا». أخبر فاساري بأن ينهي أي أعمال لديه على وجه السرعة، وينطلق صوب روما حالما يسمع الأخبار؛ لأن هناك كثيراً من العمل لكي ينجزه تحت حكم بابوي جديد. وهذا ما فعله فاساري، امتطى جواده حالما بلغت أخبار انتخاب يوليوس الثالث فلورنسا. عند وصول فاساري إلى روما، ذهب من فوره لتقبيل قدمي البابا الجديد، وحدَّد له يوليوس ما يفعل - بعد أن ذكَّره بأنه لم يثبت خطأ تخمينه.

أحد المهام التي تركها فاساري خلفه كانت طبع الطبعة الأولى من كتاب «حيوات الفنانين»، الذي ذهب قبل ذلك بقليل إلى المطبعة. كان المشروع ينضج طيلة عدة سنين، وفي حلقات مقربة من مايكل انجلو. في أحد الأماسي في روما في منتصف العقد الرابع من القرن السادس عشر، حضر فاساري لتناول طعام العشاء في منزل الكاردينال فارنيسي، وتحلّق كثير من رجال الأدب حول المائدة، ومن بينهم آنيبالي كارو، وباولو جيوفيو، والشاعر الخليع فرانجيسكو ماريا مولتسا. (في سوناتا موجهة إلى الفنانين، نسب الشاعر مولتسا إصلاحه الروحي إلى مرأى جدارية مايكل انجلو «يوم الحساب»). علّق جيوفيو بأنه يود أن يضيف سلسلة سِيَر للفنانين إلى كتاب عن الحيوات القصيرة لرجال عظام كان قد كتبه مسبقاً.

حين انتهى من حديثه، التفت الكاردينال إلى فاساري وسأله «ماذا تقول يا جورجيو؟ ألن يكون عملاً جميلاً وجهداً نبيلاً؟» إلا أن فاساري على الرغم من مدحه لنثر جيوفيو، لاحظ أنه وقع في كثير من الأخطاء في كتابه حيوات الفنانين - مايكل انجلو من بينهم - الذي سبق وأن كتبه. ثم اقترح الجميع بأن يعد فاساري بنفسه موجزاً بالحقائق الرئيسة التي بوسع جيوفيو أن يعمل عليها. تعهَّد بأن يفعل ذلك، فبحث في الملاحظات عن الفن والفنانين، التي احتفظ بها بوصفها نوعاً من الهواية واستعان بها بوصفها مصدراً. حين عرض عمله على جيوفيو، حثّه على أن يكتب الكتاب بنفسه. تبنّى فاساري هذا الاقتراح بإخلاص وحماس.

في التاسع والعشرين من آذار، بعد ثلاثة أسابيع على عيد ميلاد مايكل انجلو السبعين، أصبح الكتاب جاهزاً. بعد عدة أيام، وضع فاساري لائحة بالأشخاص المهمين الذين نوى أن يهدي إليهم نسخاً من الكتاب. بطبيعة الحال، إضافة إلى الكرادلة ودوق أوربينو، شملت اللائحة مايكل انجلو. سلَّم فاساري كتابه شخصياً إلى مايكل انجلو، الذي «استلمه بسرور عظيم». مثلما لاحظ مايكل هيرست، هناك إشارات بأن الفنان قد قرأ هدية عيد ميلاده هذه المتأخرة قليلاً باهتمام شديد.

ردَّ مايكل انجلو بأناقة على دفق المديح الذي احتواه الكتاب له ولأعماله عبر إهداء سوناتا إلى فاساري، أثنى فيها على منجزاته بوصفه رساماً، لا بل أكثر من هذا، على إنجازاته بوصفه مؤلفاً. بإطلاق «يده العارفة نحو المهمة الأجدر بوضع القلم على الورق»، أعاد فاساري إحياء ذكريات فنانين، توفُّوا منذ أمد بعيد، وعليه، جعل من نفسه ومنهم «يعيشون إلى الأبد».

في رسالة كتبها مايكل انجلو إلى فاساري – الذي عاد إلى فلورنسا لبضعة أشهر – في الأول من آب، لَمَّح إلى أن كاتب السيرة أصبح أحد الأصدقاء الحميمين (مثل. لويجي ديل ريجيو وفيتوريا كولونا، الذين فقدهم مؤخراً) والذين اعتمد عليهم من أجل الدعم العاطفي والنفسي «بما أنك أحييت الموتى» – يعني عبر كتابة سِيَرهم – «لا يفاجئني أن هذا سيطيل من حياة الأحياء أو بالأحرى، نصف الأحياء، وهم يسرعون نحو القبر. بإيجاز، أنا مخلص لك كلية، هذا ما أنا عليه».

عرف فاساري مايكل انجلو لسنين طويلة قبل هذا. مثلما رأينا، حين كان فاساري مراهقاً، جمع شظايا ذراع «ديفيد»، التي تهشَّمت في الاضطراب السياسي في نيسان سنة ١٥٢٧، وعليه، ساعد على الحفاظ على أحد أهم أعمال الرجل العظيم. زعم أنه كان تلميذَ مايكل انجلو لمدة وجيزة. تقترح كاتبة سيرة فاساري، باتريشيا روبين، بأن هذا أمنية أكثر منها حقيقة، لكن عبادة فاساري للبطل كانت أكثر من كافية. حين وجد فاساري نفسه في روما في منتصف أربعينات القرن السادس عشر، حرص أن ينال صداقة مايكل انجلو، ويطلب نصيحته بشأن كل أعماله «وهو بطيبته، حمل كثيراً من الود لي».

روى فاساري حكاية من تلك السنوات في كتابه «حياة تيتسيان». رسام مدينة البندقية العظيم كان الند الحي الأقرب لمايكل انجلو في الشهرة والبراعة الفنية، لكنه كان نقيضه أيضاً. مواطن قوة تيتسيان – في رسم البورتريه، والمنظر الطبيعي، والنساء العاريات، والرسم الطبيعي للأنسجة والسطوح، والتلاعب الحسي بالرسم الزيتي – كانت كلها

ميادين أهملها مايكل انجلو أو احتقرها بنشاط (والألوان الزيتية، مثلما رأينا، عدّها وسطاً ملائماً للشخصيات الكسولة فقط، مثل سباستيانو).

في سنة ١٥٤٦، طلب الكاردينال فارنيسي حضور تيتسيان إلى روما، حيث أنجز سلسلة من اللوحات المذهلة، ومن ضمنها بورتريه بولس الثالث مع اثنين من أحفاده (الكاردينال ودوق أوتافيو). في أحد الأيام، ذهب فاساري - الذي كان على معرفة حسنة بتيتسيان - لزيارته في مشغله في بلفيديري الفاتيكان، برفقة مايكل انجلو. في ذلك الوقت، كان تيتسيان يعمل على أحد تحفه الأسطورية، على نحو مذهل - بل حتى فاضح - وصف حسي لـ«داناي» (Danaë) متكئة بكسل، منفرجة الساقين، في حين يمارس جوبيتر الجنس معها على هيأة ذهب منهمر.

ما أعقب ذلك كان سرداً كلاسيكياً لزيارة المشغل. في البلفيديري، تذكَّر فاساري «بطبيعة الحال، مثلما يفعل المرء بحضور الفنان، مدحوا اللوحة بدفء. إلا أنهما، بعد ذلك، ناقشا فن تيتسيان بانفتاح أكثر، وقام مايكل انجلو بمناورة نقدية حاذقة: ففي حين واصل الثناء على عمل تيتسيان، تسنى له أن يشير بدقة إلى مكمن التقصير فيه. متحدثاً عن أسلوب مدينة البندقية «مدح بويناروتي الأسلوب بجزالة، قائلاً بأنه فرح بلون تيتسيان وأسلوبه للغاية، لكنه من المعيب أنهم في البندقية لم يتعلموا الرسم على نحو حسن». لو أن تيتسيان تعلم بشكل ملائم، وتابع ذلك التدريب، ما لم يتسنَ له أن يحققه لكونه «تمتع بروح جميلة، وأسلوب حيوي، وآسر». لسوء الحظ، مثلما أدرك مايكل انجلو في جزء من الثانية، كانت ساق داناي اليسرى في الموضع الخطأ.

عرف فاساري مايكل انجلو معرفة حسنة قبل نشر كتابه «حيوات»، لكن من الواضح أن الصداقة تعمَّقت بعد سنة ١٥٥٠. روى قصصاً متنوعة عن علاقتهما في السنوات اللاحقة، حين أقام فاساري ثانية في روما. في سنة ١٥٥٠، منتصف القرن، منحهما البابا إذناً خاصاً بالقيام بالمسير التقليدي إلى كل من الكنائس السبع القديمة على ظهور الجياد بدلاً من السير على الأقدام، ربما نظراً لعمر مايكل انجلو. «في تنقلهما بين كنيسة وأخرى، تناقشا بشأن الفنون بلهف بالغ، وبشكل مثمر»[1].

---

(١) في مناسبة أخرى، حين خرجا معاً على ظهور الجياد، عبرا بونز آيميليوس، وهو جسر روماني عبر نهر التيبر، والذي أنيطت أعمال إصلاحه بمايكل انجلو، ثم بناني دي باجيو بيجيو في سنة ١٥٥٢، من أجل توفير وقت الرجل العظيم وطاقته. تبنّى مايكل انجلو الرأي القائل بأن ناني قتَّر في المواد وفشل في تدعيم الهيكل القديم. علّق مايكل انجلو وهم يعبرون الجسر «جورجيو، هذا الجسر يهتز. دعنا نسرع في حال انهار ونحن عليه». مؤكداً بما يكفي، في فياضانات سنة ١٥٥٧، انهار الجسر بشكل جزئي، فعُرِف من حينها باسم الجسر المكسور (Ponte Rotto).

ليس ثمة شـك بأن مايـكل انجلو قد ثمَّن رفقة فاسـاري وإخلاصـه وإعجابه الذي لا يفتر. في رسـالة أخـرى، كتبها مايكل انجلـو في تشرين الثاني سـنة ١٥٥٠، حثَّ فيها فاسـاري، الذي كان في كارارا يسـتخرج رخاماً من أجل الأضرحة التـي كلَّفه بها البابا، «عـلى العودة سريعـاً». لكن هناك تلميحات، حتى في الحكايات التي رواها فاسـاري في طبعتـه الثانية، بأن مايكل انجلو مقت اهتمام فاسـاري، حين كان بحاجة إليه. قلما كانت علاقة مايكل انجلو بالمقربين منه غير معقدة، جراء توقه للصداقة والصحبة، المتزامن مع ميله نحو الانقطاع عن الآخرين.

ربـما أوضح مزيج تناقض المشـاعر هذا ردَّ فعل الفنان غـير العقلاني تجاه الهدايا. كان امتنانه إما مفرطاً، أو قاوم قبول الهدايا على الإطلاق. روى فاساري قصة غريبة عن هذا الهـوس، مع أنها هزليـة. حين كان مايكل انجلو ينحت في سـاعات الظلام، ارتدى قبعة مصنوعة يدوياً، لكي تضيء عمله، «من ورقة سـميكة، وعليها شـمعة مضيئة في وسـط رأسه، لكي يتسنى له رؤية ما يفعل، مع إبقاء يديه حرتين».

قرَّر فاسـاري بعد أن لاحظ ذلك، أن يرسـل شموعاً هدية، أربع رزم منها، وزنها ٤٠ رطـلاً. حمـل خادمه هذا الثقل عبر المدينة وسـلَّمه إلى منزل ماجيـل دي كورفي في أواخر المسـاء، بعد ساعتين على مغيب الشمس «مع كل الاحترام». غير أن مايكل انجلو رفض قبـول الهديـة رفضـاً قاطعاً. وحين أخـبره الخادم الغاضـب بأنها كسرت سـاعديه طوال الطريـق مـن الجسر عبر نهر التيبر، وأنه لن يعيد الشـموع ثانية. وأشـار إلى أن هناك كوماً مـن القمامة خـارج باب مايكل انجلو، بوسـعه أن يضع كل تلك الشـموع عليه بشـكل ملائم ثم يشعلها في وقت واحد، وهذا تماماً ما كان سيفعله. «قال مايكل انجلو رداً على هذا: «ضعها هنا إذن، لا يسعني أن أدعك تأتي بخدع عند بابي»».

ثم دبَّج قصيدة شـكر عجيبة، لكونه قبل تلك الشموع على مضض - وهدايا أخرى، من ضمنها: بغل، وبعض السـكر، وقنينة خمـر مامزي (Malmsey) - مزج فيها امتنانه المفرط، وقنوطه غير ذي الصلة. مقارنة بكرم فاساري، كتب مايكل انجلو «يجب ألّا أُعدَّ شـيئاً، حتى لو وهبتك كل ما أنا عليه: لأن الهدية لا تسـدِّد دَينـاً». في منتصف القصيدة، ثمة شـكوى قديمة من الوهن «هدوء الطقس المفرط سـلب من أشرعتي الريح / ولذا، يقبـع مفقـوداً كلية قاربي الواهن في بحر عديم الريح، أو / يبدو مثل حزمة قش على بحر قاسٍ مضطرب».

تتعلق معظم مراسلات مايكل انجلو اللاحقة بهدايا من فلورنسا، أرسلها ابن شقيقه

وورثيه، ليوناردو، وكان جواب مايكل انجلو يشي بامتنان أحياناً، وبمزاج سيئ أحياناً أخرى. شملت العروض المتكررة نبيذاً أبيضَ من عنب تَربياني (صنف من الأعناب الإيطالية - المترجم) - حامضياً وطازجً وله نكهة فواكه، إلا أنه الآن يعد ملائماً أكثر لتقطير الكونياك. أرسل ليوناردو أيضاً رافيولي (نوع من رقائق إيطالية محشوة - المترجم) وكمثرى ومارتسولينو، وهو صنف رقيق من جبن حليب الأغنام؛ لأن مايكل انجلو ظلَّ مولعاً بحميته التوسكانية من أيام شبابه.

كان مايكل انجلو كريماً أحياناً في مدح جودة النبيذ ولذة الطعام، لكن لو فشلت تلك في إرضائه، من المؤكد أنه سيصرِّح بذلك. في العشرين من كانون الأول سنة ١٥٥٠، كتب «وصلني المارتسوليني، أي اثنا عشر جبناً. أجبان ممتازة، لكن مثلما أخبرتك في مناسبات أخرى، لا ترسل لي أي شيء آخر، مالم أطلبه، ولا سيما الأشياء التي تكلف مالاً». في الحادي والعشرين من حزيران سنة ١٥٥٣ كتب «استلمت رزمة التربياني، إنها طيبة للغاية، لكنْ هناك كثير منها؛ لأنه لم يعد لدي مَن أعطيه إيّاها، مثلما اعتدت أن أفعل. وعليه، لو بقيت حياً في السنة اللاحقة، لا أريدك أن ترسل لي المزيد منها».

لم يكن مايكل انجلو غير راغب بأن يكون مديناً لأحد فحسب، بل إنه كان - مثلما هي الحال معه دائماً - كتوماً بشأن عمله. في أحد الأماسي، ذهب فاساري إلى المنزل في ماجيل دي كورفي بعد حلول الليل، لكي يجلب رسمة. تعرَّف مايكل انجلو على فاساري من طريقة طرقه على الباب، فتوقف عن العمل وسمح له بالدخول، وكان في يده مصباح. أخبره فاساري بما أراد، فأرسل مايكل انجلو خادمه أوربينو إلى الطابق الأعلى لإحضاره الرسمة. في تلك الأثناء، وقعت عين فاساري على ساق المسيح في تمثال «البييتا»، التي كان ينحتها مايكل انجلو حينها، فنظر ملياً فيها لكي يتفحصها «لكي يحول من دون رؤية فاساري لها، ترك مايكل انجلو المصباح يسقط من يده، وبقيا في ظلام. ثم نادى مايكل انجلو على أوربينو لكي يجلب مصباحاً، وفي أثناء خروجه من موقع عمله، قال «أنا مسن للغاية، حتى إن الموت غالباً ما يجر ردائي لكي أذهب معه. يوماً ما، سيسقط جسدي تماماً مثل ذلك المصباح، وسينطفئ ضوئي».

*

في تلك السنوات، مع أن مايكل انجلو كان موقراً، وشهيراً شهرة واسعة، ظلَّ بحاجة إلى حلفاء - لأن لديه كثيراً من الأعداء. لم يستسلم ورثة انتونيو دا سانغالو المعماريون بأي حال من الأحوال. راقبوا بغضب وهلع فناناً مسناً - وبحسب رأيهم، عديم الخبرة

معمارياً - وقد تسلَّم أعظم مشروع معماري في العصر، وشرع بتهشيم تصميم رجل وقَّروه. وجود كم كبير من النقد منذ المراحل المبكرة، كان واضحاً من خطوة اتَّخذها بولس الثالث. في الحادي عشر من تشرين الأول سنة ١٥٤٩، قبل يومين من نصب السقالة في كنيسة باولينا، وقبل ما يقارب الشهر على وفاة البابا، أصدر البابا أمراً بابوياً يمنح بموجبه مايكل انجلو سلطات على الهيكل، بوسع معظم المعماريين أن يحلموا بها فقط.

بيَّنت تلك الوثيقة المذهلة بأن مايكل انجلو - «ولدنا المحبوب»، عضو العائلة البابوية، و «رفيق عشائنا الدائم» - أعاد تصميم مخطط كنيسة القديس بطرس «على نحو أفضل». تستمر الوثيقة ليس لكي توافق على التصميم الجديد فحسب - الذي وضع مايكل انجلو أنموذجاً خشبياً له في ورشته في ماجيل دي كورفي - بل لتصادق مقدماً على أي تهديم لمبنى بأمر مايكل انجلو، حتى في حال كانت التكاليف باهظة. يجب أن يتم التقيُّد بجميع تلك النقاط، وشكل التصميم كما هو عليه، على الدوام ولا تتغير أبداً.

بطبيعة الحال، مع انتخاب بابا جديد بعد أربعة أشهر، حصل المستهينون بمايكل انجلو على فرصة جديدة. طبقاً للسجلات البابوية، زعموا أن الهيكل الذي صمَّمه برامانتي و «زيَّنه على نحو جميل للغاية» انتونيو دا سانغالو قد «دُمِّرَ برمته» على يد مايكل انجلو، الذي هدم الأحجار التي شيَّدوها بكلفة كميات هائلة من الذهب، وهكذا، حجب شهرتهم، وقلَّص من منزلة القديس بطرس عبر تشييد كنيسة أصغر للدلالة على ضريحه. بإيجاز، «رُمِي كل شيء في لجة الاضطراب عبر قرار اتَّخذه رجل واحد». شعر مناصرو انتونيو دا سانغالو الراحل بالغضب، زد على ذلك، أن النواب كانوا إلى جانبهم - أي اللجنة المسؤولة عن الإشراف على المبنى.

عُقِد اجتماع لمناقشة تلك الشكاوى في مطلع سنة ١٥٥١، وصف فاساري ذروته الدرامية. تذمَّر النواب، الذين كان الكاردينالان جيوفاني سالفياتي، ومارجيلو جيرفيني الناطقين بلسانهم، أن أحد أجنحة الكنيسة شبه الدائري سيكون معتماً؛ لأن مايكل انجلو وضع مخططه (عُرِفت هذه المنطقة باسم كنيسة ملك فرنسا؛ لأنها خلفت كنيسة سانتا بيترونيلا القديمة، التي نحت مايكل انجلو تمثال «البييتا» من أجلها قبل نصف قرن). أجاب مايكل انجلو بأنه ستكون هناك ثلاث نوافذ إضافية في القوس من الأعلى. حينئذ، انفجر كاردينال جيرفيني «لكنك لم تخبرنا بذلك مطلقاً!»

ثم جاء مايكل انجلو بجواب كان مهيباً باعتداد متعجرف «لست ملزما ولا أنوي أن

ألـزم بمناقشـة نيافتكم أو أي أحد آخر ما يجب أو أنـوي أن أفعل. واجبكم تحصيل المال وحراسته من اللصوص، ويجب عليكم ترك مهمة تصميم المبنى لي».

ثمـة جانب إضـافي لهذا الحـوار؛ لأن الكاردينال جيرفيني كان إصلاحياً متقشـفاً من الفئـة التقليدية المتشـدِّدة، ومحققاً في ذلك الوقـت، حين أبقت محاكـم التفتيش الرومانية أصدقـاء مايكل انجلو الروحانيين في مرمى بصرها. إضافة إلى ذلك، لَمح اتهام آخر قدَّمه النـواب إلى أن تصـوُّر مايكل انجلو للكنيسـة كان غير لائق، وحتى غير مسـيحي. زُعِم أنه كان «يشـيِّد معبداً على صورة أشـعَّة الشـمس»: التصميم الدائري جوهرياً، ينتصب بدعامات مشعَّة، فمن البدهي أنه يبدو غريباً ووثنياً بالنسبة إلى بعضهم.

مـا اهتـم به مايكل انجلو، مثلما هي الحال دائماً، هو أن يحتفظ بسـيطرة مطلقة. التفت إلى البابا وهتف «ما لم تجلب لي جهودي الرضا الروحي، فأنا أبدِّد وقتي وعملي». أنطوى هذا أيضاً على أنه إذا لم تنفَّذ الكنيسـة بحسـب تصوره، لن تجلب له السلام. كانت هديته للـرب. في هذا الاجتماع، وقف يوليوس الثالـث إلى جانب مايكل انجلو بحزم، ووضع يده على كتف الفنان قائلاً «كل من روحك وجسمك سيكسبان، لا تخف إطلاقاً».

كانـت بابوية يوليوس بأكثر من طريقة اسـتمراراً لبولـس الثالث، ليس على الأقل في دعمها الراسخ لمايكل انجلو. لكونه احترف العمل في الكنائس لأمد طويل ودبلوماسي ومحـام في الشرع الكنسي، أصبح مقرباً من البلاط البابوي لسـنوات طويلة. في أثناء غزو رومـا، كان أحـد الرهائن الذيـن أخذتهم القـوات الإمبراطورية، التي علقته من شـعره وعرَّضته لصلب مزيف. شهد التوقير الذي أسبغه أسلافه على مايكل انجلو، وشاطرهم الإعجاب بالفنان. حقاً، حدَّة مشاعره تجاه مايكل انجلو شارفت على ما هو غير مألوف. بحسب كونديفي، لم يعلن البابا بأنه سيكون سعيداً في منح سنين من حياته ومن دمه، لو أن ذلـك مكَّـن الفنان من أن يعيش أطول فحسـب، بل أعلن لـو أن مايكل انجلو مات، سوف يحنطه ويحتفظ بجسد الرجل إلى جانبه إلى الأبد.

كان يوليوس غريب الأطوار بأكثر من طريقة. مثل بولس الثالث، وكليمنت السابع، اتَّسـم بالمحسـوبية. نصَّب خمسـة من أقاربه كرادلـة، مما عُدَّ إفراطاً. كانـت هناك فضيحة في إحـدى التعيينات، تلك الخاصة بـ«إنوجنتسـيو ديل مونتـي» (١٥٣٢ - ١٥٧٧)، لا لأنه كان في السـابعة عشرة من عمره، ولكونه ابن شـقيق البابا بالتبني فحسـب؛ بل لأنه سـاد اعتقاد بأن إنوجنتسـو كان عشـيق يوليوس. طبقاً للإشـاعة، وقع يوليوس في غرام إنوجنتسو، الذي كان اسمه حينها سانتينو، حين كان في الثالثة عشرة من العمر وابن أحد

خدمه. بحسب نسخ أخرى من الإشاعة، كان شحاذاً قابله يوليوس في طرقات بارما، أو ابن البابا غير الشرعي. لم تكن أي من هذه القصص ذات مصداقية بالنسبة إلى البابوية.

كان البابا الجديد محباً للمسرة وذواقاً للفنون. أنفق مبالغَ كبيرة من المال على إقامة مذهلة في الحقول بالقرب من بورتا ديل بوبولو. فيلا جوليا هذه صمَّمها المعماري جياكومو باروتسي دا فِنيولا (١٥٠٧ - ١٥٧٣) تحت إشراف فاساري. لم يشيَّد أي جانب من المبنى من دون «نصيحة ورأي» مايكل انجلو. (ربما كانت الرسمة الخاصة بفيلا جوليا هي التي جاء فاساري لإحضارها في ذلك المساء الذي سقط فيه المصباح من يد مايكل انجلو).

حين كان يوليوس على قيد الحياة، بقيت سلطة مايكل انجلو على كنيسة القديس بطرس بمأمن، مع أن مناوئيه لم يستسلموا. كتب النواب مذكرة إلى يوليوس، معبّرين فيها عن رفضهم لسلوك مايكل انجلو، ولا سيما «هوسه» بتهديم عمل سلفه. أضافوا باقتضاب «لكن إذا كان البابا مسروراً بالعمل، فليس لدينا ما نقول».

كان لدى مايكل انجلو مستهينون آخرون. في سنة ١٥٥٠، ظهرت نسخة إضافية من رسائل آريتينو، ومن ضمنها واحدة مختلفة عن «يوم الحساب». في تلك الأثناء، تعكر مزاج آريتينو إثر فشل مايكل انجلو في مكافأته على مديحه برسم تمهيدي لجزء من «يوم الحساب» (وهو ما اقترحه كاتب الرسائل بوصفه هدية ملائمة له). في آخر المطاف، أطلق موجزاً بليغاً فيه كل ما قاله عن اللوحة. تجرأ مايكل انجلو «ليس على رسم الشهداء والعذراوات في مواقف غير لائقة فحسب، بل عرض رجالاً يُجُرُّون من أعضائهم الجنسية»، وفعل ذلك، ليس في مبغى - حرفياً بانيو، أي حمام عام - بل «في الكنيسة الأقدس في العالم».

واصل آريتينو فهاجم انطواء مايكل انجلو سيئ الصيت «بما أنك مقدس، [أنت] حتى لا تتفضَّل بالتواصل مع البشر من حولك». أعلن لو أنه أُعطِي الرسمة التي طلبها - والتي لم يستلمها، وهذا ما أغضبه بوضوح - لثَبُتَ خطأ من زعموا أن شباباً مفضَّلين فقط هم مَن يمنحون الهدايا «حَمَلَة أسماء مثل غيراردو، وتوماسو».

مع أن غل آريتينو كان شخصياً - ورياؤه كان وقحاً، لكونه إباحياً شهيراً - لم تتضاءل الهجمات على «يوم الحساب». في سنة ١٥٤٩، عبَّر فلورنسي مجهول عن نفوره من الدنيوية الجسدية لكثير من الصور الدينية المعاصرة، وهذا ما لام عليه مايكل انجلو

شخصياً، وبولس الثالث أيضاً لسماحه بوضع لوحة «قذرة وفاحشة» للغاية في الكنيسة، حيث تُرتَّل الصلوات المقدسة. أخذ الرأي القائل بأن شيئاً ما يجب أن يُفعل بشأن «يوم الحساب»، يزداد قوة.

إلا أن الفقرة في رسالة آريتينو التي لسعت مايكل انجلو أكثر من غيرها، ربما كانت تلك التي تتعلَّق بفشله في الحفاظ على كلمته بشأن ضريح يوليوس الثاني، على الرغم من الثروة الهائلة التي دفعها له البابا وورثته. استمر مشروع ضريح يوليوس الثاني بجلب المتاعب لمايكل انجلو، حتى بعد الانتهاء منه. في سنة ١٥٥٣، كتب، أنيبالي كارو، صديقه ومساعده الأدبي، إلى سكرتير دوق أوربينو، قائلاً: إن مايكل انجلو كان لا يزال مستاءً من «كونه في حالة من الخزي مع الدوق، بحيث إن هذا الأمر بمفرده قد يكون السبب وراء إيصاله إلى قبره قبل ميعاد موته».

الرغبة في إيضاح وجهة نظره الخاصة بمسألة الضريح كانت، قبل كل شيء آخر، الدافع وراء تشجيع مايكل انجلو - ربما المبادرة - بكتابة سيرة ثانية له، يضعها مساعده كونديفي[1]. بالتعاون مع كارو بشكل مؤكد تقريباً. ربما كانت هناك دوافع أخرى ذات علاقة. ارتكب فاساري، على الرغم من نقده لأخطاء جيوفيو وفوضاه، أخطاءه الخاصة وحذف كثيراً من الأمور. زد على ذلك، صبَّ حياة مايكل انجلو بحسب شكله الأدبي الخاص. لا بدَّ وأن العلاقة حادة دائماً بين كاتب السيرة وموضوعها - إذا كان ذلك الموضوع على قيد الحياة. إعادة الصياغة تلك بحسب تجربته الخاصة جلبت القلق لمايكل انجلو، الذي أراد بقوة أن يتحكم بشكل أعماله.

ثمة سابقة في سيرة ذاتية موجزة - بعض صفحات فقط - وضعها لورنزو غيبيرتي، النحات الفلورنسي من القرن الخامس عشر. إلا أن السيرة التي وضعها كونديفي كانت شكلاً جديداً في الحقيقة، ابتكرها مايكل انجلو مثل كثير من الأشياء من الحجر واللون والكلمات. شُذِّبت حياته إلى سلسلة من مقاطع درامية - الصبي النحات يقابل لورنزو

(١) لا نعرف كثيراً عن آسانيو كونديفي (١٥٢٥ - ١٥٧٤). جاء، مثل كثير من مساعدي مايكل انجلو المقربين في أواخر حياته، من ماركيه. حاله حال كثيرين من مساعديه على طول السنين، لم يكن موهوباً بشكل مميَّز. تقع مدينته الأم ريباترانسوني بالقرب من ساحل البحر الأدرياتيكي. وصل إلى روما سنة ١٥٤٥ تقريباً، وغادر عائداً إلى مدينته سنة ١٥٥٤، السنة التي أعقبت نشر الكتاب الذي يحمل اسمه. يبدو أن قدراته بوصفه كاتباً كانت محدودة بقدر إمكانيته في الرسم، لكن - ثانية، مثل كثيرين من الشباب الذين أصبحوا مقربين من مايكل انجلو - لا بدَّ وأنه تمتع بصفات أخرى: ربما الفتنة والطلعة الجميلة، وود عميق مؤكد وإخلاص للرجل العظيم. كتب عن كيفية إقدامه على الأمل بأن يكون جديراً بـ«الحب والحوار والألفة المقربة» التي حظي بها مع الأستاذ.

مديجي في حديقة النحت، الأستاذ الشاب يهرب على ظهر جواد إلى روما، المواجهة مع يوليوس الثاني في بولونيا - أثَّر ذلك بقوة على الطريقة التي شكَّلها العالم عنه من ذلك اليوم إلى هذا. مثل كثير من أعمال مايكل انجلو المتأخرة، يعطي كتاب «حياة» انطباعاً عن مشروع انصرف انتباهه عنه قبل أن يكتمل، وتُرِك أمر إنجازه إلى آخرين (ومن هنا، تأتي أخطاؤه الغريبة).

حين نُشِر كتاب كونديفي، في السادس عشر من تموز سنة ١٥٥٣، وجد مايكل انجلو مرة أخرى استقراراً، ساندهُ البابا إلى درجة مسرفة، محاطاً بأصدقاء جدد، ومساعدين يوقِّرونه. في غضون سنتين، تماماً بعد عيد ميلاده الثمانين، كان له أن يواجه حَبراً عدائياً جديداً، وبعد ذلك بمدة وجيزة، فقداناً مريراً جديداً.



دراسة من أجل البورتا بيا، ١٥٦١

الفصل الثاني والعشرون

هزيمة ونصر

«في تأمله للموت، حافظ مايكل انجلو على منتهى كماله، ومنتهى سعادته، ومنتهى غبطته».

بنيديتو فاركي، خطاب جنازة مايكل انجلو في كنيسة سان لورنزو، فلورنسا، الرابع عشر تموز، ١٥٦٤

تأثير أعمال مايكل انجلو الكبرى يتناسب بإتقان مع ما قاله بوشاردون: إنه شعر به حين قرأ هوميروس؛ بدا إطاره وقد اتّسع، وكل الطبيعة التي تحيط به، انكمشت إلى ذرات».

جوشوا رَينولدز، حوارات بصدد الفن، ١٧٧٨.

لطالما تمنى كوسيمو دوق فلورنسا أن يغري مايكل انجلو بالعودة إلى مدينته الأم. في سنة ١٥٥٠ أو ١٥٥١، استعان الدوق بـ «بنفينتو جيليني» ليكون مبعوثاً. عاد جيليني بنتائج غير مرضية - لكنها تشي بكثير من الأمور. نحت جيليني بورتريهاً برونزياً نصفياً جميلاً للمصرفي بيندو آلتوفيتي (١٤٩١ - ١٥٥٧)، صديق فاساري ومايكل انجلو وأحد مناوئي آل مديجي المقيمين في روما. عند رؤية مايكل انجلو هذا النحت يوماً ما، بعث إليه برسالة مديح. تنجو هذه الرسالة فقط في سيرة جيليني الذاتية، لكن يبدو أنها موثقة، جزئياً بسبب لمسة مميِّزة: دائماً ما كان مايكل انجلو واعياً بحدة بالإضاءة، فتذمر من إضاءة النصب الفقيرة في الموقع الذي وضعه جيليني فيه.

عرض جيليني الرسالة على سيده، الدوق كوسيمو، الذي حثَّه على الكتابة إلى مايكل انجلو لكي يعده بفضل عظيم، إن عاد إلى فلورنسا. مايكل انجلو لم يرد. حين قصد جيليني روما لاحقاً، بعد التحدث بشأن المال مع آلتوفيتي وتقبيل قدمي البابا، ذهب لزيارة مايكل انجلو، وكرَّر ما كتبه في الرسالة. أجاب مايكل انجلو على هذا بأن عليه مواصلة العمل على كنيسة القديس بطرس، ولا يسعه مغادرة روما. ضغط جيليني عليه أكثر، وهنا رماه مايكل انجلو بنظرة قاسية وسأله «مع ابتسامة ماكرة»، عن مدى الرضا الذي وجده هو بنفسه من راعيه الدوق. من الواضح أن مايكل انجلو عرف بأن كوسيمو مال إلى البخل والتسلط، ولم تكن لديه النية في الدخول بخدمته.

في الثاني والعشرين من آذار سنة ١٥٥٥، بعد أسبوعين على ميلاد مايكل انجلو الثمانين، توفي يوليوس الثالث، على ما يبدو إثر حمية صارمة وصفها له أطباؤه لعلاج النقرس. هذه المرة، لم يكن انتخاب البابا شأناً طويلاً، غارقاً في النزاع بين المرشحين الفرنسيين والإمبراطوريين. كان الكرادلة الفرنسيون لا يزالون على ظهر سفينتهم في مارسيليا للسفر إلى اجتماع الكرادلة، حين اتفق الآخرون على وجه السرعة وبالإجماع على بابا جديد. هو الكاردينال مارجيلو جيرفيني: النائب في كنيسة القديس بطرس، الذي اصطدم معه مايكل انجلو بحدة بالغة، وأوشك على إهانته أمام العامة.

مثله مثل سلفه، آدريان السادس الهولندي المتقشف، قرَّر البابا الجديد الاحتفاظ باسمه بالتعميد ويحكم تحت اسم البابا مارسيلوس الثاني. كانت هذه إشارة إلى أن بابويته ستكون إصلاحية صارمة أيضاً. بطبيعة الحال، عند تنصيب البابا، اعتقد مناوئو تصميم مايكل انجلو لكنيسة القديس بطرس أن فرصتهم قد حانت. في آخر المطاف، كان الحَبر الجديد لسان حالهم الحاد. كتب مايكل انجلو إلى فاساري، مفصِلاً كيف أن المعماريين ورجال الدين العدائيين كانوا يناورون ضده؛ أبلغ فاساري دوق كوسيمو بما كان يحدث، فأمره الدوق بالكتابة إلى الفنان لكي يغادر إلى فلورنسا - وأضاف لن يتوقع أحد منه أن يفعل شيئاً هناك، سوى تقديم «نصح من حين لآخر، وخطط من أجل مبانيه الجديدة». ربما كان مايكل انجلو سيفعل ذلك، بما أن البابا مارسيلوس كان سيعفيه من منصب معماري كنيسة القديس بطرس. إلا أن مارسيلوس حكم لمدة اثنين وعشرين يوماً، قبل أن يموت بسكتة دماغية في الأول من أيار.

بعد أسبوع، كتب مايكل انجلو إلى فاساري، موضحاً أن من واجبه مواصلة العمل على كنيسة القديس، وطلب موافقة الدوق على الاستمرار بذلك لكي يغادر «بسمعة طيبة، مع

الشرف ومن دون خطيئة». من الواضح أنه اعتقد أنه سيُسمح له بفعل ذلك، أيّاً كان البابا القادم.

رجا مايكل انجلو أن يكون البابا القادم ريجينالد بوول، الذي أوشك على أن يُنتَخب مرة أخرى - كان يعوزه صوتين فقط - لكن بوول لم يعد مقيماً في روما. في تموز سنة ١٥٥٣ - أي الشهر الذي نُشِر فيه كتاب كونديفي «حياة مايكل انجلو» - توفي الملك إدوارد السادس. كانت ماري، أخته وخليفته، كاثوليكية ملتزمة، وعليه أُعيد بوول إلى انكلترا في السنة اللاحقة بصفته ممثلاً للبابا. صديق وسند آخر يفقده مايكل انجلو.

في اجتماع الكرادلة في أيار سنة ١٥٥٥، حدَّ كاردينال كارافا مرة أخرى من دعم بوول، وحال بمهارة من دون انتخاب الكاردينال ديستا - ابن الدوق الفونسو. في آخر المطاف، في الثالث والعشرين من أيار، كارافا نفسه أصبح بابا، متَّخذاً اسم بولس الرابع. كان مثله مثل مارجيلو جيرفيني إصلاحياً تقليدياً لا يعرف الفتور. كان المحرك الأساس وراء محاكم التفتيش الرومانية، وراوده الشك بهرطقة كثير من أصدقاء مايكل انجلو المقربين، ومن بينهم بوول وفيتوريا كولونا التي توفيت مؤخراً. كان كارافا نداً مريراً لليسوعيين؛ حين سمع لويولا بانتخابه، رجف وغلب عليه الشحوب.

ربما في سنوات بابوية بولس الرابع، اختفت مراسلات مايكل انجلو مع فيتوريا كولونا[1]، روى كونديفي قبل عدة سنوات بأن مايكل انجلو كان لا يزال يحتفظ بـ «كثير» من رسائلها. في يومنا هذا، هناك سبع عشرة منها. من المؤكد تقريباً، لو أنها كانت لا تزال على قيد الحياة، لقُدِّمت للمحاكمة؛ وكانت هناك دعاوى قضائية ضد بوول حين توفي في انكلترا في السابع عشر من تشرين الثاني سنة ١٥٥٨

توفي بوول بعد ساعات فقط على وفاة ابنة عمه الملكة ماري، التي كان عملياً الوزير الأول بالنسبة إليها. كان مطران كانتربري منذ سنة ١٥٥٦. في غضون تلك السنتين، تم إعدام ٢٨٠ بروتستانتياً بتهمة الهرطقة؛ مما يثير السخرية أن بوول نفسه كان مشتبهاً به بالتهمة عينها.

---

(١) انتهى أمر مراسلات فيتوريا مع بوول في ملفات المكتب المقدس، واستعملت على أنها أدلة في محاكمات أحد معارفها، بيترو كارنَسكي (١٥٠٨ - ١٥٦٧)، تاجر ولاهوتي فلورنسي كان مقرباً من كليمنت السابع (وعليه من المؤكد تقريباً أنه كان على معرفة بمايكل انجلو). في سنة ١٥٥٧، طُلِب كارنسكي للحضور أمام محكمة التفتيش، لكنه رفض أن يغادر أمان مدينة البندقية النسبي، حيث لاذ هناك. مرَّ عقد من الزمن قبل أن يُقبض عليه (بتستر من دوق كوسيمو دي مديجي)، وتعرَّض للمحاكمة والتحقيق ١١٩ مرة - من ضمنها ثلاثة أيام حُقِّق معه فيها بشأن معتقدات فيتوريا كولونا.

لم يصرف البابا الجديد مايكل انجلو من منصبه في كنيسة القديس بطرس. إلا أن دخله قُطِع فجأة. أكَّد مايكل انجلو بشكل متكرر بأنه عمل في كنيسة القديس بطرس بلا مقابل. أدخلَ مايكل انجلو في أمر بولس الثالث البابوي لسنة ١٥٤٩ حقيقة أنه وضع التصميم من أجل الكنيسة «من دون قبول مكافأة أو أجر» عرضها عليه البابا مراراً، لكنه بدلاً من ذلك، قدَّم مجهوده بدافع «ودِّه غير الزائف وإخلاصه وحيد النهج للكنيسة».

كانت هناك طريقتان للنظر في ذلك. صحيح أنه لم يستلم أي دخل بالتحديد من إشرافه على بناء كنيسة القديس بطرس. من جهة أخرى، منذ سنة ١٥٣٥، استلم دخلاً قيماً بصفته رساماً ونحاتاً ومعمارياً في البلاط البابوي. وصله دخل مقطوع بقيمة ١٠٠ سكودي ذهبي شهرياً. حقيقة، هذه الدفعات كانت غير منتظمة نوعاً ما، ووصل نصفها نقداً، والجزء الآخر جاء من عبارة نهر بو ووظيفة [كاتب العدل] في ريميني. لكن مع ذلك، مثلما أشار راب هاتفيلد، الخبير في شؤون مايكل انجلو المالية، كان دخله هائلاً، أكثر مما استلم بيرو سوديريني بصفته حامل لواء فلورنسا، وأكثر بـ ١٢ ضعفاً مما استلمه تيتسيان من تشارلز الخامس. إضافة إلى ذلك، كانت نفقات مايكل انجلو منخفضة، وعاداته مقتِّرة وحصل على منزله من آل ديلا روفيري منذ أمد طويل. ذهبت معظم أمواله إلى العقارات أو الصندوق في غرفة نومه.

ربما في سنة ١٥٥٥، قرَّر أحد ما أن يلزم مايكل انجلو بكلمته. أو ربما، تغافل البابوان اللذان تُوِّجا ذلك الربيع عن تجديد تلك الترتيبات. في سجله، دوَّن مايكل انجلو بتجهم أن «البابا كارافا» قد سحب ١٢٠٠ عملة معدنية من دخله السنوي «التي كان يدفعها البابا فارنيسي لي». في أيلول، خسر أيضاً الدخل من وظيفة ريميني. طيلة السنوات الخمس اللاحقة، كان يعمل من دون مقابل فعلياً، باستثناء دفعة مالية واحده مقدارها ٢٠٠ سكودي.

لم يجد مايكل انجلو عزاءً في قلة العمل الذي تحقق في كنيسة القديس بطرس. مضى البناء قدماً في أثناء سنوات بولس الثالث الأخيرة وسنة يوليوس الثالث الأولى. في كانون الأول سنة ١٥٥٠ و شباط سنة ١٥٥٢، أمر مايكل انجلو بإقامة مآدب للاحتفال بتقدم العمل في الكنيسة. حسابات أولى تلك المآدب، التي حضرها بناءو وعمال المشروع، تعطي فكرة عامة عن حجم القوة العاملة تحت إمرته «١٠٠ رطل من المقانق، تم شراؤها من نانو القصاب» و «٩٠ رطلاً من لحم خاصرة الخنزير» و «برميلين من النبيذ» و «دزينتين ونصف من القبعات» - يفترض بهذه القبعات أن تكون هدية الحفلة، لكي يرتديها كل من حضر الحفلة في أثناء تناولهم الطعام والشراب.

تباطأت وتيرة العمل بعد ذلك للسبب المعتاد: انخراط البابوية في الحروب الإيطالية، والأعباء المالية المترتبة عليها. في حزيران سنة ١٥٥٥، زار الفنان مبعوثٌ آخر من الدوق كوسيمو، حاجب اسمه ليوناردو دا آنوكونا، لكي يحاول إغراءه بالعودة إلى فلورنسا، لكن مايكل انجلو - مثلما أوضح إلى فاساري - كان عازماً على البقاء حتى يصل بناء كنيسة القديس بطرس مرحلة يصعب فيها تغيير تصميمه. لو غادر قبل ذلك «لكان هذا سبباً لخراب عظيم، وخسارة عظيمة، وخطيئة عظيمة».

يكمن أحد أسباب الرغبة في تواجد مايكل انجلو في فلورنسا في أن الدوق كوسيمو أراد مواصلة مشاريع عائلة مديجي الرائعة في كنيسة سان لورنزو. مثلما لاحظنا مسبقاً، كانت المكتبة لا تزال تفتقر إلى ذلك العنصر الحيوي، السلَّم. كل ما بوسع المرء أن يراه في فلورنسا كان عدداً كبيراً من الأحجار الصقيلة، وبعض الإشارات على الأرضية وأنموذج طيني تقريبي. لا يمكن العثور على تصميم دقيق. من الواضح أن المكان الوحيد الذي قد يستعاد منه التصميم هو رأس مايكل انجلو.

أُرسِل النحات تريبولو إلى روما في أثناء عهد بولس الثالث في محاولة لإقناع مايكل انجلو بالعودة إلى فلورنسا وإكمال مخططات كنيسة سان لورنزو، لكن الرجل العظيم لم يتعاون، ورفض مغادرة المدينة، مدَّعياً أنه نسي شكل السلَّم. أخيراً، سأل الدوق كوسيمو فاساري، بصفته صديقاً مقرباً من الفنان، أن يكتب إليه ويلتمس مساعدته. رداً على ذلك، كتب مايكل انجلو أخيراً، وإن على مضضٍ نوعاً ما، قائلاً لو تسنى له أن يتذكَّر التصميم على نحو حسن «لما كانت كل التضرعات ضرورية». بالفعل تذكَّر «سلَّماً ما، كما لو في حلم»، لكنه لم يكن متأكداً من أنه كان صحيحاً؛ لأنه بدا وكأنه شيء أخرق. أعقب ذلك وصف مفصَّل تمكن فاساري والنحات والمعماري، بارتولوميو أماناتي، من إنجاز المشروع اعتماداً عليه بعد بضعة تعديلات. أصالة تصور السلَّم والدرجات تسيل مثل الحمم البركانية، فأوشكت أن تملأ الردهة، مثلما كتب فاساري، أدهشت الجميع. أعاد مايكل انجلو تخيُّل درجات السلَّم بالدقة التي تصور بها الجدران والنوافذ، وكل عنصر معماري كان بحاجة إليه.

السبب الدقيق وراء عدم تعاون مايكل انجلو في مسألة السلَّم أمر متروك للتخمين. ربما لم يتذكَّر التصميم الذي كان لديه، إذ إنه تصوره قبل ثلاثين سنة في كل الأحول. وربما نوى أساساً أن يحدِّد الأبعاد النهائية في لحظة التنفيذ. من جهة أخرى - مهما كان مايكل انجلو مؤدباً في ردِّه على رسائل الدوق وحاجبه - ربما لم يحب الدوق ولم يثق به، ولم يكن ميالاً لكي يتعاون معه.

في ذلك الخريف، عانى مايكل انجلو من خسـارتين. الأولى، في الثالث عشر من تشرين الثاني سـنة ١٥٥٥، جاءت وفاة جيسـموندو بويناروتي، شقيقه الأصغر الوحيد المتبقي من إخوته. سـمع مايكل انجلو بهذا، فأخبر ابن شـقيقه، ليوناردو بـ «حزن عظيم». لكنه كان على وشـك أن يتلقى ضربة أكثر شـدَّة. في اليوم الذي كتب فيه إلى ليونـاردو، كان خادمه، فرانجيسـكو دامادوري - أوربينو - مريضاً للغاية مسـبقاً. حلَّ الحزن بمايكل انجلو كما لو أن أوربينو كان ابنه؛ اهتم به بنفسـه، فنام بملابسـه، لكي يتسـنى له أن ينهض بيسر ويرعى خادمه - أو بالأحرى عشيره، مثلما فاساري يضع الأمر - «بما أن هذا ما حصل».

الصلـة بينهـما وثيقـة عـلى نحو مؤكـد. في زيارة جيلينـي قبل بضع سـنين، حين كان يحـاول إقناع مايكل انجلو بالعودة إلى فلورنسـا، اقترح بسـذاجة أن يبقـى أوربينو في روما لـلإشراف على بناء كنيسـة القديس بطرس، ويسـتلم تعليماته بشـأن ما يجـب عليه أن يفعل مـن مايـكل انجلو عبر الرسـائل (حتى عـلى الرغم مـن أن أوربينو لم يكن، بحسـب رواية جيليني نفسـه، سـوى «مسـاعد عام»، من الواضح أنه لم يتعلم شـيئاً عن الفـن في مدة ربع قـرن أمضاها إلى جانـب مايكل انجلـو). في النهاية، لأن هذا أزعج مايـكل انجلو، إضافة إلى حجـج قدَّمهـا جيلينـي، فالتفـت إلى أوربينو «كما لو أنه يسـأله رأيـه». في تلك اللحظة، صـاح أوربينـو «بطريقته الفظة، لن أفارق مايكل انجلو خاصتي حتى يكون هو أو أنا تحت التراب».

توفي أوربينو في الثالث من كانون الأول سـنة ١٥٥٥، وغمر مايكل انجلو الحزن. كان «مصدوماً ومضطرباً للغاية، حتى إنه من الأسهل لي لو متُّ معه... أبدو الآن بلا حياة ولا يسـعني أن أجد السـلام». بعد ثلاثة أشـهر تقريباً، كان مايكل انجلو لا يـزال خائر القوى إثر الحزن. في الثالث والعشرين من شـباط سـنة ١٥٥٦، كتب إلى فاسـاري «الجزء الأعظم مني ذهب معه، ولم يبقَ لي سـوى تعاسـة غير متناهية». شعوره بالفقدان والوحدة كان قوياً للغاية، حتى إنه توسـل بليوناردو لكي يسـافر إلى روما ويبقى برفقته. بحلول نهاية نيسان، كان لا يزال يشعر بالتشظي، حتى ظنَّ أنه سيموت.

إجمالاً، كان ردُّ فعل مايكل انجلو أشبه ما يتوقعه المرء عند وفاة والد أو طفل أو شريك جنسي، على الرغم من عدم وجود دليل على أن أوربينو كان ذلك الشريك. في تلك المرحلة من حياة مايكل انجلو، تبدو الفكرة غير محتملة، ولا سيما وأن أوربينو قد تزوج سنة ١٥٥١، وجلب عروسه من ماركيه، منطقته الأم، وعاشت معه في منزل مايكل انجلو، وأنجب منها أطفالاً (أكبرهم عمراً صبي اسـمه مايكل انجلو دامادوري). لكن حتى إذا لم يكن أوربينو

عشيقه، حزن عليه مايكل انجلو كما لو كان. كشفت علاقتهما حدة حاجته لشخصٍ ما - مع الجنس أو من دونه - مقربٍ على نحو حقيقي منه. بدا أن هذه الحاجة، على النقيض مما هو متوقع، تزداد قوة مع التقدم بالعمر.

عامل مايكل انجلو كورنيليا، أرملة أوربينو، وأطفالها، كما لو أنهم عائلته الثانية. كتبت بشكل متواتر، طالبة النصح منه. في أحد اللحظات، فكر مايكل انجلو بشكل جدي بأخذ ابنها، مايكل انجلو الصغير، إلى منزله لكي يربيه. أصبح موقف مايكل انجلو من عائلته رقيقاً بعد زواج ليوناردو - إثر حوار مطول عن عدة عرائس محتملات - في سنة ١٥٥٤، من كاساندرا دي دوناتو ريدولفي. لاحقاً، صار لديهم عدد من الأطفال، توفي كثيرون منهم (من ضمنهم، صبي عُمِّد باسم مايكل انجلو)؛ لكن عاش بعضهم، من بينهم وريث اسمه بويناروتو ومايكل انجلو ثانٍ.

كانت إعادة تأسيس عائلة بويناروتي بوصفها سلالة فلورنسية محترمة وثرية مشروع مايكل انجلو الأطول أجلاً؛ إذ يعود تاريخه إلى حقبة قبل اقتراح ضريح يوليوس. والآن، تحقَّق هذا المشروع. كسب مايكل انجلو ثروة، تكفي آل بويناروتي لأجيال؛ وعبر أحفاد ليوناردو، ضُمِنت العائلة.

إلا أن مايكل انجلو ظلَّ قادراً على الإتيان بأجوبة غليظة، حين لا تسرَّه أحد هدايا ليوناردو، مثلما حصل في الخامس والعشرين من حزيران سنة ١٥٥٨ «وصلني نبيذ التريبيانو، لكن ليس من دون خزي وهلع؛ لأنني أهديت بعضاً منه قبل أن أتذوقه، معتقداً أنه طيب. ثم أثار قرفي». من جهته، أبدى ليوناردو اهتماماً شديداً بحماية إرثه، مثلما ظنَّ مايكل انجلو دائماً.

بلغ هذا الأمر حد الأزمة تقريباً في نهاية حياة مايكل انجلو، حين قدَّم هدية ضخمة إلى خليفة أوربينو بصفته خادمه الجديد، واسمه انتونيو ديل فراجيسي، جاء من كاستيل دورانتي، مدينة أوربينو نفسها في ماركيه. روى فاساري القصة (حين اختلطت عليه أسماء الخدم). يوماً ما سأل مايكل انجلو انتونيو عمّا سيفعله بعد وفاته - أي مايكل انجلو. أجاب انتونيو بأن عليه أن يجد سيداً آخر. ردَّ مايكل انجلو «أوه، أيّها الكائن التعيس، سأنقذك من ذلك البؤس».

ثم أعطاه ٢٠٠٠ سكودي، وهو مبلغ هائل، يعادل تقريباً ثلثي أجر مايكل انجلو مقابل رسم سقف كنيسة السيستين، أو عشرين ضعفاً من دخل أستاذ جامعي في فلورنسا سنوياً. أكد مايكل انجلو في وثيقة قانونية في الرابع عشر من نيسان سنة ١٥٦٣، بأن هذه الهدية

ملكيـة انتونيـو الشرعية. بعد عدة أشـهر، فنَّد مايـكل انجلو اقتراح ليونـاردو بغضب بأنه تعـرض للسرقة. لم يسـع أحـد أن يعامله على نحو أفضـل؛ إضافة إلى ذلـك، لم يكن طفلاً، ويعرف كيف يعتني بنفسه. أولئك الذين أخبروا ليوناردو خلاف ذلك، أوغاد وكاذبون.

كان مايـكل انجلـو غريب الأطوار بشـأن المـال بلا جدال. جمع المـال وراوغ من أجله وطالـب بـه بدافع - للمـرء أن يخمن - مزيج معقد مـن قلق مالي يعود تاريخـه إلى طفولته، وعزمه على نيل الاحترام اللائق من رعاته. مع ذلك، كان قادراً على التصرف، مثلما في هذه الحالـة، بكـرم محرج تقريباً. العامل المشـترك في كلا الإجابتين ربـما كان التحكم. كان له أن يقرر قيمة ما يستحق، وعلى من يختار أن ينفق أمواله.

اسـتمرت مسـألة فقدان مايكل انجلو للدخل في إزعاجه إبان حقبة البابا بولس الرابع. حـاول دوناتـو جيانوتي التدخـل نيابة عنه، لكن مـن دون نجاح. وكذلك فعل سباسـتيانو مالينـوتي، الـذي كان يعمـل مع مايـكل انجلو بوظيفة مـشرف على أعمال كنيسـة القديس بطـرس. أقنـع مالينـوتي النواب بفتـح الموضوع مع البابـا، لكن عبثاً. في آذار سـنة ١٥٥٦، أَسَرَّ مالينـوتي إلى ليوناردو بوينـاروتي بأن مايكل انجلو بدأ بالتغلب عـلى فقدانه لأوربينو، لكنه سيفعل ذلك بوتيرة أسرع لو أنه استعاد راتبه. كانت هناك أسباب لعدم استلام راتبه، مـن بينهـا عدوانية البابـا. كان بولس الرابع مدافعـاً إصلاحياً صلباً عـن التقليد اللاهوتي. سرعان ما جعل نفسـه غير محبوب في روما، إثر محاولته حظر البغاء والمقامرة والكفر. أجبر يهـود رومـا على ارتـداء ملابس مميَّزة لهم، وقيَّـد حركتهم في غيتو معيَّن. أسَّـس الرقابة على شكل سجل بالكتب المحظورة، وراودته فكرة تهشيم جدار مذبح كنيسة السيستين، مما كان سـينطوي على تدمير «يوم الحساب». ربما كانت هي نيته؛ لأنه، بحسب فاساري، طلب من مايـكل انجلو أن «يرتِّب» الجدارية؛ لأنه يجد عريها غير لائق. قدَّم مايكل انجلو رداً مذهلاً آخر على هذا «أخبِروا البابا بأن هذا أمر تافه، وبوسـع المرء القيام به بيسر؛ دعوه ينطلق من أجـل إعـادة العالم إلى الحق؛ لأن الصور سرعان ما تُصحَّح». (إلا أنه لم يقل هذا للبابا وجهاً لوجه، لكن لا يبدو من المحتمل أن يكرره أي أحد أمامه)[1].

كان بولـس الرابـع النذير بعصر جديد غير متسـامح، لكن في مجالات معينه، كان يشـبه يوليـوس الثـاني وبولس الثالـث. كان نبيلاً غضوباً مـن نابولي، عجز عـن مقاومة الترويج لعلاقاته مع آل كارافا، وغلبت عليه كراهية شديدة للإسبان (ربما جاءت من هيمنة إسبانيا

(١) لاحقاً في القرن السادس عشر، أورد الرسام والكاتب جيان باولو لوماتسو (١٥٣٨ - ١٥٩٢) أن بولص الرابع أراد أن يدمر «يوم الحساب» جراء «عرض[ها] الشرير للعري والمجون».

عـلى مقاطعتـه الأم). مثله مثل يوليوس الثاني، كان مصمِّـماً على إخراج البرابرة من إيطاليا، لكنه حقَّق نجاحاً أقل بكثير.

بحلول منتصف سـنة ١٥٥٦، استـعد الجيش الإسـباني بقيادة الدوق ألبا لمهاجمة روما؛ فبدأ المواطنون يخشـون من تكرار النهب الكارثي لسـنة ١٥٢٧. تم تحصين المدينة وعُزِّزت دفاعاتها بكلفة قدَّرها سـفير البندقية بمبلَغ ٨٠ ألف سـكودي شـهرياً. لم يأتِ هذا الانفاق الهائـل بخير كثير. في الأول من أيلـول، غزا الدوق ألبا الدول البابوية، ونهب مدينة آناغاني في الخامـس عشر منه. بعد عشرة أيام، غادر مايـكل انجلو يرافقه مالينوتي وخادمه الجديد، انتونيو، نحو الشمال.

في رسـالة مخادعـة إلى ليونـاردو، زعـم مايكل انجلـو بأن مغادرته كانـت من أجل الحج إلى لوريتـو. صحيـح أنه عندما تراجع دخْل مايكل انجلو، تحولت أفكاره نحو تهدئة روحه عبر الحج. في أثناء أحد انقطاعات أموال عبّارة نهر بو في سـنة ١٥٤٠، فكر في السـفر حتى إلى سـانتياغو دي كوبوسـتيلا. إلا أنه في هذه الحالة، كان يضفي وجهاً شجاعاً بوضوح على هروب مذعور، الأخير في تاريخه الطويل من الهروبات العاجلة.

وصلـت المجموعة الصغيرة إلى سـبوليتو في هضاب أومبْريا، وأقامـوا هناك. ويبدو أن مايكل انجلو استمتع بعطلته في الريف. لاحقاً في تلك السنة، كتب إلى فاساري بأنه -مؤخراً «بتكلفـة وإزعـاج عظيمين»- سـافر إلى الجبال «حتى إن أقل من نصفـي عاد إلى روما؛ لأن السـلام لا يوجـد إلا في الغابات». من المفاجئ أن يكتشـف المرء بأن مايـكل انجلو، الذي يزدري رسم المنظر الطبيعي، وجد مسرَّته في منحدرات أومبريا الظليلة. لكنه كان طفلاً من قرية تقع بين التلال: ستينانو. عاش بعضاً من أسعد أيامه، إضافة إلى أكثرها قلقاً، في جبال ألب ابوان. كان مايكل انجلو عاشقاً حقيقياً للأماكن المرتفعة المنعزلة.

في نهاية تشرين الأول، طُلِب حضور مايكل انجلو إلى روما. تواصل العمل على كنيسـة القديـس بطـرس، إلا أنه ليس مفاجئاً أنه مع دين الخزينة البابوية البالغ مليون سـكودي، لم يحصـل مايـكل انجلو على راتبه. في هذه اللحظة، احتاج فقط أن يبقى طويلاً بما يكفي لكي يكمـل أنموذجاً خشـبياً، أمر ببنائه لقبة الكنيسـة ومنارتها - لكي يتخذ تصميمه شـكلاً لا يتغيَّر. ثم بوسـعه مغادرة روما. في رسـالة إلى أرملة أوربينو، كورنيليا، أعلن أنه سـيعود إلى توسكاني في نهاية الصيف.

ثم تم اكتشاف خطأ كارثي - كان مسؤولية مايكل انجلو جزئياً على الأقل. أساء مالينوتي فهم أحد رسومات مايكل انجلو؛ وعليه، بُنِي مركز القوس فوق المحراب المعروف على أنه

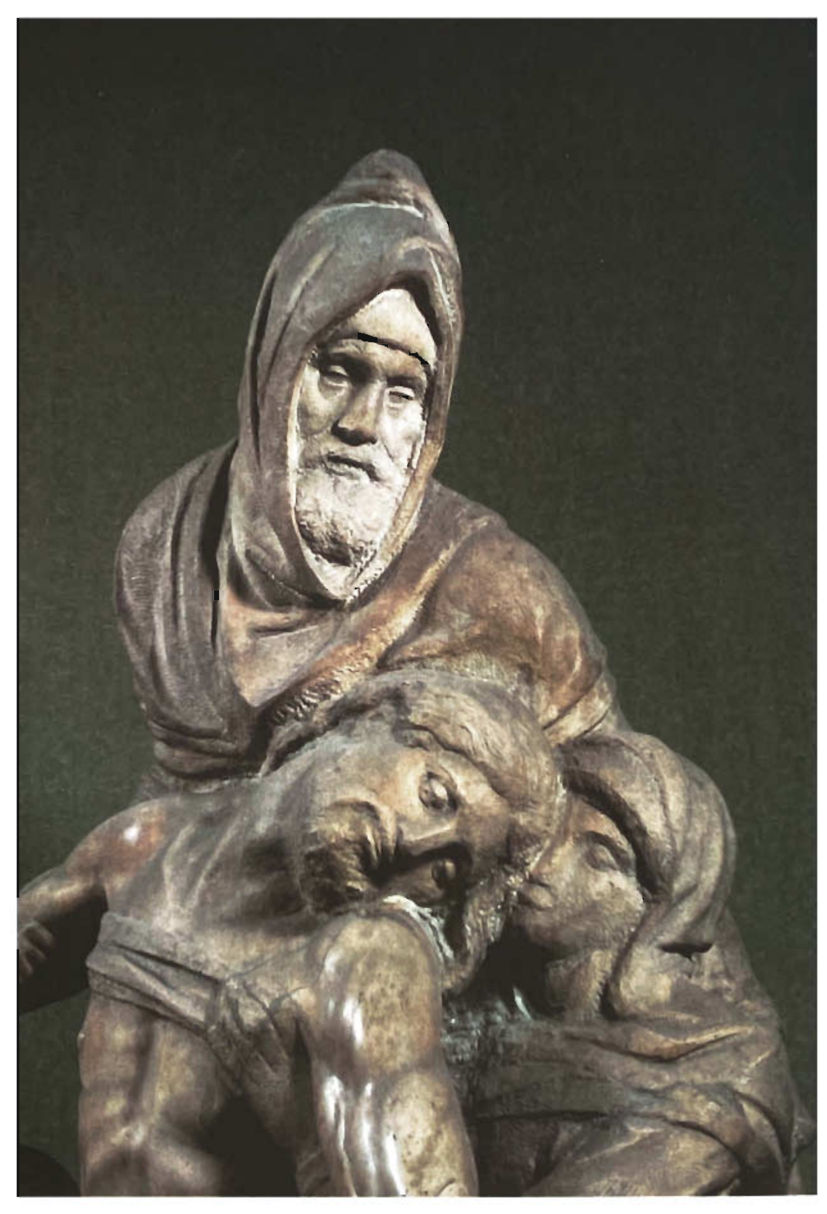
كنيسة ملك فرنسا بشكل خاطئ، وكذلك بعض أعمال الحجارة أيضاً، التي وجب هدمها حينها. كانت ضربة شديدة لسمعة مايكل انجلو واحترامه لذاته. كتب إلى فاساري «لو كان بوسع المرء أن يموت خزياً وحزناً، لمتُّ».

وقع اللوم على مالينوتي لارتكابه الخطأ، وصُرِف من العمل، فرَوَّج، بحسب مايكل انجلو، لكثير من الأكاذيب عن الأمر بعد ذلك. كان الأمر غريباً قليلاً. بحسب مايكل انجلو، حصل ما حصل لأن تقدمه بالعمر وسوء صحته منعاه من الإشراف على الأعمال بصورة صحيحة. لكن لو أن الإرباك استمر لمدة طويلة كافية ليكتمل بناء القوس، بالكاد كان بوسعه زيارة الموقع إطلاقاً. بدلاً من ذلك، تحمل مسؤولية عن الخطأ أكثر مما اعترف به. على أي حال، ها هو مزيد من الذخيرة في متناول أعدائه المعماريين: العمل - البطيء قبل كل شيء - قد تأخر أكثر. جعلت الكبرياء المتعنتة أمر مغادرة مايكل انجلو لروما مستحيلاً.

معماري البابا المفضَّل، بيرّو ليغوريو (١٥١٠ تقريباً - ١٥٨٣)، كان يَودّ أن يتولّى مسؤولية كنيسة القديس بطرس لكن بولس الرابع وجد - مثله مثل أسلافه - أن نصيحة مايكل انجلو لا يمكن الاستغناء عنها، مع أنه لم يدفع له. في أيلول سنة ١٥٥٨، أرسل السفير الفلورنسي تقريراً يتعلق بطول وقت مايكل انجلو الذي شغله البابا. قال الفنان: إن البابا طلب حضوره يومياً، ودارت بينهما حوارات طويلة - أمضى مايكل انجلو معظمها مستمعاً (لأن بولس الرابع كان ثرثاراً بشكل سيئ الصيت).

دُهِش مايكل انجلو من عدد المخططات التي فكَّر بها البابا. وحين سُئل عنها، أجاب بأنها كانت «أشياء فخمة، فخمة للغاية». وعند الضغط عليه أكثر، بدأ بالقول: إن أفكار البابا الفخمة كانت «أشياء كبـــــ». ثم توقَّف، وأضاف «ليس لائقاً أن أناقش البابا». ولذا، محزن أننا لن نعرف كيف كان مايكل انجلو سينهي تلك الفكرة. على أي حال، أوحى الحوار بدرجة من الإعياء من بولس الرابع.

أُبلِغ سفير البندقية بكل هذا عن طريق فرانجيسكو بانديني (١٤٩٦ تقريباً - ١٥٦٢)، الذي التقى الفنان في قداس صباحي في كنيسة سانتا ماريا سوبرا منيرفا. وهو مصرفي من الجالية الفلورنسية في روما، التي استمد منها مايكل انجلو معظم حلقته الاجتماعية (ونوَّه بها، إضافة إلى ذلك؛ لأنها في حي آل بويناروتي نفسه: حي سانتا كروجي). مرة أخرى، تَشَكَّل حرس الأصدقاء والمساندين الإمبراطوري حول الفنان، ومن ضمنهم انتونيو، الخادم الجديد، وبانديني.



الشكل ١ : رأس نيكوديموس، من «البييتا» (تفصيل)، ١٥٤٧ تقريباً - ١٥٥٥ .

كان بانديني أيضاً هو من وجد مساعداً لمايكل انجلو، اسمه تيبيريو كالكاني، الذي عمل ليس بوصفه مساعداً إلى حد بعيد، بل بوصفه ناسخاً بصرياً. وُلِد سنة ١٥٣٢، وجاء من أحد العوائل التجارية الفلورنسية العديدة المقيمة في روما. كان لدى والده، روبرتو، تجارة ناجحة مختصة بنسج الأردية الكهنوتية. كان متعلماً للغاية، بالحكم اعتماداً على خط رسائله، وطَموحاً لكي يصبح رساماً ونحاتاً.

وقع على كالكاني عبء إكمال بعض الأعمال التي ركنها مايكل انجلو جانباً. أحدها كان «بروتوس»، وآخر كان تمثال «بيتا» نوى مايكل انجلو إهداءه إلى كنيسة؛ أراد أن يُدفن تحت المحراب الذي كان سيوضع عليه التمثال. عُدّتْ هذه «البيتا» تحفة عظيمة يجري نحتها؛ جزئياً لأن ما أراد مايكل انجلو فعله كان شاقاً للغاية – وهو نحت أربعة شخوص مستقلة ومتصلة من قطعة رخام واحدة. وصفها كونديفي بأكثر التعابير الحماسية. ثم، ربما في سنة ١٥٥٤ أو ١٥٥٥، حطّمها مايكل انجلو إلى شظايا.

يوماً ما، حين كان كالكاني في منزل ماجيل دي كورفي، سأل مايكل انجلو لِمَ كسر «البييتا» وبهذا «بدّد كل جهده الرائع». أجاب مايكل انجلو أحد الأسباب هو أنه فقد مزاجه؛ لأن أوربينو، خادمه المحبوب، المتوفى حينها، قد أزعجه لكي يكمل نحتها.

إلا أن هناك سبباً آخر وراء رفعه مطرقة على نحت نصف مكتمل، تذكار لتجربته المضنية والمغيظة مع «المسيح قائماً»: انكسرت قطعة من ذراع العذراء ووجد صدعاً في مكان آخر، تجارب عاثرة الحظ أدّت به إلى « أن يكره العمل للغاية، بحيث أنه فقد صبره وكسره».

كان سيحوِّل النحت إلى أنقاض، لو لم يقنعه انتونيو بإعطائه إلى فرانجيسكو بانديني. بانديني، مثله مثل كثير من الناس الذين تاقوا لكي يقتنوا عملاً لمايكل انجلو، أعطى انتونيو ٢٠٠ دوكاتي لكي يقنع الفنان بالسماح لكالكاني بجمع الكسر مع بعضها وإكمال النحت.

وهذا ما فعل، إلا أن كالكاني التعيس لم يكمل النحت إطلاقاً، قبل أن يموت سنة ١٥٦٦. بقيت كثير من القطع بانتظار قطعها وصقلها، وما زال المسيح يفتقر إلى ساقٍ يسرى – ربما لأن ذلك الطرف، قد يكون الجزء الذي يحتوى على الشق المميت، سُحِق بحيث لم تعد إعادة بنائه قابلة للتنفيذ. ظهرت ركبة المسيح اليسرى بعد عدة سنوات ضمن مقتنيات، دانْيَلي دا فولتيرا، وهو فنان آخر مقرب من مايكل انجلو في سنواته الأخيرة.

بالصورة التي عليها النحت اليوم، «البييتا» مزيج من أجزاء، بعضها مكتمل بدقة، وآخر من الواضح أن مايكل انجلو لم ينحته، وأخرى لا تزال غير صقيلة أو فسيفساء من الشظايا، إضافة إلى هيأة ضخمة تلُوح غير واضحة المعالم: نيكوديموس، الذي علا مثل برج فوق

المسيح المتوفى وهيأتي المريمين الصغيرتين: العذراء والمجدلية، تحيط بهما ذراعا المسيح. بدلاً من النظر إلى الأسفل على المجموعة من تحت، يبدو أنه يحدق بعيداً، ممعناً بالتفكير، وإذن لا يرقى هذا كثيراً إلى نحتٍ للمخلص المنقذ، وقد حزنت عليه المرأتان المقدستان، بل نحت لامرئ يتأمل بالموضوع. هذه الهيأة الملتحية والمعتمرة غطاءً للرأس، مثلما أوضح فاساري إلى ليوناردو، بروتريهاً شخصياً.

إذا كان فاساري محقاً في تحديد هوية هذا الكائن الخرافي المهذب على أنه نيكوديموس، كان الاختيار مثيراً للاهتمام، ولا سيما في نحت أراده مايكل انجلو من أجل ضريحه. كان نيكوديموس فريسياً (طائفة يهودية شديدة التمسك بالتقاليد - المترجم)، بحسب إنجيل القديس يوحنا «جاء إلى يسوع ليلاً، وقال له «يا معلم نعلم أنك قد أتيت من الله»». الصلة بين نيكوديموس والليل تكرَّرت مرتين. كان متعبداً ليلياً سرياً. لهذا السبب، في منتصف القرن السادس عشر، أُشير إلى أولئك الذين أرادوا الإبقاء على إيمانهم خفياً - الكالفنيون في فرنسا على سبيل المثال - بفخر أو بنقد بوصفهم «نيكوديموسيين».

من المحتمل أن اختيار مايكل انجلو لنيكوديموس كان تلميحاً إلى معتقداته السرية الخاصة، تلك التي تقاسمها مع بوول وفيتوريا كولونا. من المؤكد أن ثمة علاقة بين مايكل انجلو والليل. أوجد تلك العلاقة أعداؤه - الذين تذمروا من عمله في الليل لئلا يتسنى لأحد أن يرى ما يفعل - وكتاب سيرته الذاتية والفنان نفسه. طبقاً لأربع سونتات كتبها مايكل انجلو عن الموضوع، اعتقدَ أن لديه ميلاً مزاجياً إلى العتمة «il tempo bruno». الليل وقت الظلال، والكآبة، وأفكار الموت - لكن أيضاً وقت للنسيان والأحلام المهدئة.

كتب مايكل انجلو في السوناتا رقم ١٠٢: «إيه أيها الليل، أيها الوقت الألذ، على الرغم من عتمة لونك، تقطع خيط الأفكار، وبهذا، تهدي الهدوء في ظلك المتعب».

هذه سلسلة تأملات مثيرة - وبالنسبة إلى ذلك الزمن - مروِّعة. سنة كتابة القصيدة غير معروفة، لكن يبدو أن تاريخها يعود إلى ما بعد مرحلة كنيسة مديجي، التي ينتصب فيها النحت الأكثر استثنائية في تخيُّله «الليل». الأمر صحيح حرفياً، مثلما دوَّنه والد مايكل انجلو، أن مايكل انجلو طفلٌ ولد في الليل «في الساعة الرابعة أو الخامسة قبل الفجر»؛ أي بين ١:٣٠ و ٢:٣٠ صباحاً. لكن على مستوىً أعمق، توصَّل إلى مماهاة نفسه مع ساعات العتمة والسرية.

*

في آب سنة ١٥٥٩، بعد مدة مرض قصيرة، توفي البابا بولس الرابع، ربما هزَّه غليان عائلي، نفى على أثره اثنين من أولاد اخوته الضاريَّين - أحدهما كاردينال - أو ربما فقط بسبب أحد موجات حمى الصيف التي قتلت كثيرين في روما. احتفالاً بالخبر، حين كان بولس الرابع يحتضر، حطَّم عامة الرومان تمثالاً له، ودمروا بيته وهدموا مكتب محكمة التفتيش، واتلفوا سجلاتها وأطلقوا سجناءها (من بينهم الكاردينال موروني، حليف مقرب من ريجينالد بوول، وربما مايكل انجلو).

انقسم بعمق اجتماع الكرادلة اللاحق. بدأ في أيلول واستغرق أكثر من ثلاثة أشهر. أخيراً، بعد عيد الميلاد لسنة ١٥٥٩ بيوم واحد، انتُخِب بابا جديد: جيوفاني آنجلو مديجي (١٤٩٩ - ١٥٦٥)، الذي اتَّخذ اسم بايوس الرابع. لم يكن من أقارب آل مديجي الفلورنسيين - بل انحدر من عائلة متواضعة من ميلان - غير أنه كان حليفاً وثيق الصلة بهم. ساند انتخابه الدوق كوسيمو وكذلك كاتَرينا، والتي حملت حينها الاسم كاتَرينا دي مديجي، ملكة فرنسا الأم[1]، وعليه، اقترب مايكل انجلو من عقد جديد، ومن عيد ميلاده الثمانين، مع سيد بابوي آخر، سابعهم وآخرهم.

كان بايوس الرابع عن سابق عزم المقشة الجديدة (كناية عن المسؤول الجديد الذي يجري تغييرات كبيرة - المترجم). أحد أعماله الأولى هو اعتقال ابني شقيقي كارافا ومحاكمتهما (تم إعدامهما لاحقاً). والخطوة الأخرى إعادة راتب مايكل انجلو، فدُفِع إليه من حزيران سنة ١٥٦٠. توفر للفنان راعٍ متحمس مرة أخرى، والذي سرعان ما شرع بسلسلة من المشاريع الجديدة.

حين كان اجتماع الكرادلة في حالة انعقاد، طلب فلورنسيو روما من مايكل انجلو أن يضع تصميماً لكنيستهم، سان جيوفاني دي فيورنتيني، التي كان موقعها على نهر التيبر، مقابل كنيسة القديس بطرس والفاتيكان، حيث عاش وعمل كثير من أفراد الجالية - مثل عائلة تيبريو كالكاني. أصبح بانديني أحد النواب المسؤولين عن المخطط، وهذا ما ساعد مايكل انجلو أيضاً. أوضح فاساري «من أجل هذا العمل المعماري، بما أن تقدمه بالعمر عنى أنه لا يستطيع أن يرسم خطوطاً واضحة، استعان مايكل انجلو بتيبيريو، الذي كان

(١) في أثناء حكمها نيابة عن أبنائها، كانت آخر ملكة فرنسية وتقريباً آخر فرد من عائلة مديجي حاول توظيف مايكل انجلو. في تشرين الثاني سنة ١٥٥٩، كتبت إلى الفنان، طالبة منه أن ينجز نحتاً برونزياً لزوجها الراحل الملك هنري الثاني، الذي قُتِل في حادث فروسية في تموز. أعطى الفنان التكليف لصديقه، الرسام دانيلي دا فولتيرا - الذي بحسب فاساري - أنجز الجواد فقط اعتماداً على رسومات مايكل انجلو. نُقِل هذا النصب إلى فرنسا، ونُصِب عليه لاحقاً تمثال لويس الثالث عشر، وصُهِر النصب برمته إبان الثورة الفرنسية.

شاباً متواضعاً ومهذباً». وإذن إنه كالكاني مَن أعدَّ الرسومات الدقيقة لخمسة مخططات مختلفة للكنيسة؛ اختارت الجالية الفلورنسية واحداً منها، والذي أنجز كالكاني من أجله أنموذجاً طينياً، وآخر خشبياً لاحقاً.

واصل فاساري، من دون أثر للسخرية «بعد الاتفاق على الاختيار، أخبرهم مايكل انجلو إذا نفَّذوا التصميم، فسوف ينجزون عملاً متفوقاً على أي شيء آخر قام به الإغريق أو الرومان: كلمات مغايرة لتلك التي كان يستعملها تماماً، من قبل أو بعد؛ لأنه كان رجلاً متواضعاً للغاية».

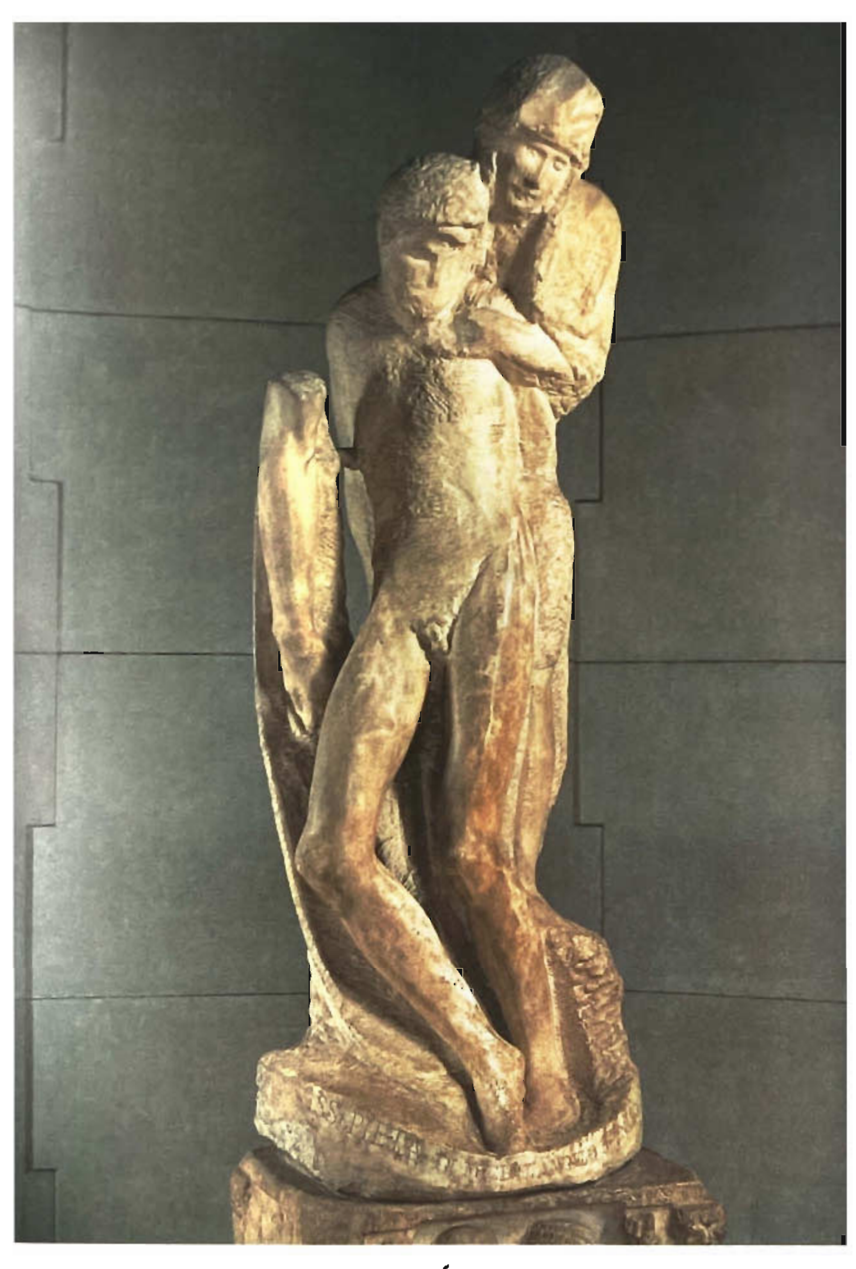
وحقاً، لم تكن هناك حاجة للتواضع. لو أن الكنيسة شيِّدت بحسب مخططه، لكانت كنيسة سان جيوفاني فيورنتيني لا مثيل لها واستثنائية - محزن أن هذا لم يحصل. كان التصميم دائرياً، مع سلسلة كنائس صغيرة اهليلجية تتوزع حول المحيط مثل فواكه على غصن. تناوبت تلك الكنائس الصغيرة مع أجزاء كبيرة الحجم مربعة الشكل، تحتوي على مسقفات لثلاثة مداخل، والجانب المتبقي، المذبح الرئيس. قبل نصف قرن من ظهور الطراز الباروكي، كان هذا التصميم يشبه مبنى باروكياً للغاية أيضاً.

أُنجِز مخطط آخر بالفعل، أقل طموحاً، من أجل كنيسة سفورتسا الملحقة بكنيسة سانتا ماريا ماغيوري. جداراها الجانبيان ليسا مسطحين ولا منحنيين، ولم يتخذا شكلاً هندسياً قياسياً، بل انثنيا مثل ينبوعين ضحلين، حُصِرا بين أعمدة عملاقة وجدران داعمة، فبدا المبنى برمته وكأنه في حالة توتر. في هذا المشروع أيضاً، عمل كالكاني بوصفه مساعد مايكل انجلو ونائبه.

بعد لحظة غضب محبط، حمل مايكل انجلو فيها مطرقته صوب «البيتا» ومعها نيكوديموس، بورتريهه الشخصي، بدأ بنحت آخر عن الموضوع نفسه. احتاج أن يواصل ممارسة فنه الأساس. أو بكلمات فاساري، كان من الضروري «بالنسبة إليه أن يجد قطعة أخرى من الرخام، لكي يتسنى له أن يستخدم إزميله كل يوم».

هذه «البيتا» مثلما نراها اليوم، ليست غير مكتملة أو نصف محطمة على يد مبدعها. ليس من الواضح فيما إذا تحتم علينا بعد أربعة قرون ونصف أن نفكر بهذا النحت على أنه عمل فني - مثلاً، قطعة تعبيرية حداثوية مهشَّمة - أو بوصفه دليلاً على عملية قاطعها أمر ما.

يبدو النحتان، الأم وهي تحمل ابنها المتوفى، من بعض الزوايا ملتصقان ببعض. بل حتى يبدو كما لو أن الابن يحمل الأم. وجهها منقبض، وأطرافه الواهنة المتضائلة تذكرنا بعبارة شكسبير «حيوان منثنٍ وعارٍ وتعيس». (الملك لير، الفصل الثالث، المشهد الرابع - المترجم). ربما، يبدو العمل عرضاً مثل تأمل بشأن وهن الشيخوخة.



الشكل ٢: «بيتا روندانيني» ١٥٥٢ تقريباً – ١٥٦٤، كاستيلو سفورتسيسكو، ميلان.

تُعرف اليوم قطعة الرخام هذه باسم «بيتا روندانيني»، وهي معروضة في متحف كايستيلو سفورتسيسكو، ميلان، تحفُّ بها حلقة عارية من ألواح كونكريتية صمِّمت بحسب الطراز الوحشي. ربما يوصف العمل على أنه قطعة حفر، أكثر منه عملاً فنياً: محصلة جهد الفنان لكي يكتشف مجموعة هيئات مقنعة، ضمن عمل شبه منتهٍ، كان قد تخلّى عنه (وهذا هو السبب، تقريباً على نحو سريالي، أن النحت مثلما هو عليه، ينبثق منه ذراع إضافي مقطوع للمسيح). ما لا يمكن نكرانه هو أن نحت مايكل انجلو المؤثر الأخير هذا، دليل على أن رغبته بإيجاد نحت أفضل وحقيقي أكثر، أعمق في قطعة الرخام، لم تضعف.

يصح الشيء نفسه على سلسلة رسومات عن الصلب مع هيأتين لخادمين من سنواته الأخيرة. يبدو أن تلك الرسومات تتلاشى في سديم الجِبِّلة الخارجية [للسايتوبلازم - المترجم]. نتج هذا جزئياً عن ارتجاف يده وتلاشي بصره، لكن، لو أمعن المرء النظر بتلك الرسومات، يصبح واضحاً أن شبكة العنكبوت ذات الخيوط الدقيقة ليست محاولة لتعتيم خطوط المعالم العامة، إنها محصلة سلسلة محاولات من الجهود لتوضيحها.

مدح كونديفي مَلَكتين عقليتين تمتع بهما الفنان إلى درجة استثنائية. الأولى ذاكرته، التي كانت قوية للغاية «بحيث من بين آلاف الشخوص التي رآها لكي يرسمها، لم ينجز اثنين متشابهين أو لهما المعالم نفسها؛ حقاً، سمعته يقول: إنه لم يرسم خطاً من دون أن يتذكر إذا ما كان قد رسمه من قبل إطلاقاً، ثم يلغيه إذا كان سيُعرض للعامة».

المَلَكة الثانية التي كان مايكل انجلو موهوباً فيها بشكل خارق للطبيعة، بحسب كونديفي، كانت الخيال، كثير منه بحيث أصبح أحد الأسباب لعدم رضاه المزمن عن عمله «وُهِب مَلَكة خيال قوية للغاية، السبب الأساس وراء قلة رضاه عمّا فعله، وانتقص منه؛ لأنه لم يبدُ له أن يده قد أدركت الفكرة التي توصَّل إليها».

مقابل هذه الفقرة، دوَّن كالكاني ليس تصحيحاً، بل تأكيداً. من الواضح أن مايكل انجلو قد فاجأه، عند سماعه بتلك الفقرة أو النظر إليها، ما تحمل من درس لفنان شاب مثل كالكاني. «قال لي: إن هذا صحيح، إذا أردت أن تتحسن، نوِّع دائماً ما تفعل؛ لأنه من الأفضل أن تخطئ على أن تعيد نفسك».

نقيض هذا، بالنسبة إلى مايكل انجلو، كان التخلّي القاسي عن أعماله، فنتج عنه حجر متشظٍّ لنحتيه الأخيرين، وكذلك مثلما رأينا، في محارق متواترة لرسوماته. الأعمال الناجية على الورق - ربما ٥٠٠ تقريباً - هي بقية من عدة آلاف، دمر معظمها مايكل انجلو بنفسه، أو بأمر منه. الحرائق تواصلت.

لنستعير كلمات فاساري مرة أخرى «أعرف عن وجه حق أنه قبل أن يموت، حرق عدداً كبيراً من رسوماته، ومخططاته، ورسومه التمهيدية، لئلا يرى أحد ما احتمل من عناء، والطرق التي اختبر بها عبقريته، ولئلا يظهر أقل من الكمال».

*

طيلة أكثر من أربعين سنة، كان مايكل انجلو يشكو من كونه مسناً، وأن الموت لا يمكنه أن يكون بعيداً. لكنه الآن، مسن حقاً، وكان هناك ترقب جلي للفناء. مبكراً في أحد صباحات آب سنة ١٥٦١، انهار مايكل انجلو. حصل هذا حين كان يعمل، حافي القدمين، في الغرفة التي نحت فيها وخزن رخامه. بعد أن بقي هناك ثلاث ساعات، سمعه خادمه انتونيو وهو يسقط، ووجده مستلقياً وهو فاقد الوعي، وجهه وأطرافه تشوَّهت والتوت. مما لا يعد مفاجأة، استنتج انتونيو بأن سيده كان يحتضر. هرع فرانجيسكو بانديني، وتوماسو دي كافاليري لكي يكونا إلى جانبه.

معهم، جاء تيبيريو كالكاني، الذي وصف ما حدث في رسالة إلى ليوناردو بويناروتي «حين وصلنا، وجدنا أنه قد استعاد حواسه، وكان بحال أفضل بكثير. زد على ذلك، أمرنا بالمغادرة وألّا نزعجه لكي ينام». في غضون الأيام اللاحقة، شُفي، مع أن ما حدث قد صدمه - ربما قليلاً - ولمدة وجيزة، مثلما قال كالكاني «بدا وكأنه يعيش في عالم خيالي».

إلا أنه كان لا يزال لديه عمل كثير لكي يبتكره، وكثير من المعارك لكي يخوضها. في التاسع والعشرين من آب، امتطى مايكل انجلو جواده، ومرة أخرى بحسب كالكاني، «توجه إلى العمل على تصاميمه من أجل بورتا بيا»، البوابة الاحتفالية الخيالية في أسوار روما الشرقية، التي كان يصمِّمها لصالح راعيه الجديد، البابا بايوس الرابع.

كان هذا آخر إبداعاته وأكثرها استثنائية: فنطازيا بوابة، كسر برغبته كل القواعد المعمارية وتبدو، في أحد رسوماته التي أعدَّها من أجلها - الخطوط العامة مضببة ومتحركة مثل دراساته المتأخرة للصلب - شبيهة ببوابة سرعان ما سيمر عبرها: المدخل إلى عالم آخر.

كان هذا جزءاً فقط من تصوُّر أكبر: مشهد. وفَّر بؤرة في النهاية الأخرى لشارع بيا، زقاق طويل ينطلق نحو المدينة. غالباً ما تعتبر شوارع روما الباروكية الطويلة، ابتكار يعود لبابا قادم، سكستوس الخامس (حكم بين ١٥٨٥ - ١٥٩٠) ومعماريه دومينيكو فونتانا، لكن، مثلما جادل جيمس آكرمان، كان الأنموذج شارع بيا، وعليه يعود الفضل في ذلك إلى بايوس الرابع ومايكل انجلو.

لم يتغيَّر مايكل انجلو في أكثر من طريقه، مع أنه تقدم بالعمر وأصبح أضعف، وأكثر ورعاً وسوداوية. حيوية أفكاره لا تزال قائمة، وكذلك أنماط مشاعره الأساسية - ومن بينها، مثلما رأينا مسبقاً - الرغبة في غلق الباب بوجه حتى أعز أصدقائه. توماسو دي كافاليري، حب حياته الأعظم، كان سيتلقّى هذه المعاملة في آخر المطاف.

من المستحيل الآن معرفة السبب وراء ذلك، لكن هناك رسالة احترام ودِّية، بتاريخ الخامس عشر من تشرين الثاني سنة ١٥٦١، من توماسو - الذي لم يعد المراهق الجميل مثلما كان قبل ثلاثين سنة، بل زوج وأب في منتصف العمر. ظنَّ أن أحداً ما كان يخبر الفنان بأكاذيب عنه «أخبركَ بصراحة أنه إذا لم تردني بصفتي صديقاً، بوسعك أن تفعل مثلما تحب، لكن لا يمكنك أن تجبرني على ألّا أكون صديقك. سوف أكون دائماً بخدمتك». نُسِي الشجار، أيّاً كان موضوعه.

احتفظ مايكل انجلو حتى النهاية بالـ Terribilita الخاصة به: بعمر الثامنة والثمانين، كان لا يزال مرعباً. كان آخر أنداده نحات ومعماري فلورنسي، اسمه ناني دي باجيو بيجيو (١٥١٣ تقريباً - ١٥٦٨). كان بيجيو دائماً بين المستائين من مايكل انجلو، قائلاً لكل من يسمع: إن تصاميم الرجل المسن مجنونة وصبيانية ومكلفة على نحو مدمِّر. في نيسان سنة ١٥٦٢، طلب من الدوق كوسيمو أن يستغل نفوذه عند البابا بايوس لكي يحل محل مايكل انجلو في مشروع كنيسة القديس بطرس. أجاب الدوق بأنه لن يفعل ذلك إطلاقاً، طالما بقي مايكل انجلو حياً، لكن سيفعل ما بوسعه لمساعدة بيجيو في وقت آخر. بعد سنة، نال بيجيو فرصة.

في آب سنة ١٥٦٣، قُتِل كاساري بيتيني، المشرف على أعمال الكنيسة، على يد طباخ أسقف فورلي (الذي وجده مع زوجته بالجرم المشهود). ترك هذا وظيفة شاغرة، نالها بيجيو بالضد من رغبة مايكل انجلو. دائماً ما كان بيجيو يقول للنواب: إن أخطاءً كارثية تُرتكب في المبنى. تمثل رد فعل مايكل انجلو بطلب مقابلة مع البابا، ثم قدَّم استقالته، قائلاً: إنه إذا لم يعد البابا والنواب يعتقدون أنه قادر على أداء وظيفته، سوف يتقاعد على الفور عائداً إلى فلورنسا ويُنهي أيامه هناك.

المحصلة نصر حاسم. تم التحقق من اتهامات بيجيو، فوجِد أنها لا أساس لها، بكلمات فاساري «صُرِف بازدراء بحضور النبلاء» (مع أن هذا لم يمنع الرجل القادر على التحمل من البدء بحملة جديدة من أجل المنصب في الليلة التي فيها، مثلما قال، سُرَّ الرب أن ينهي أيام مايكل انجلو).

بقي مايكل انجلو لعدة أشهر لاحقة مسؤولاً عن الكنيسة، لكن قبضته على الحياة أخذت بالتراخي. في الثامن والعشرين من كانون الأول، كتب رسالة أخيرة إلى ليوناردو، شاكراً إيّاه - بلطف، أخيراً - على أجبان المارتسوليني الاثني عشر اللذيذة والممتازة»، ومعتذراً على عدم ردِّه على كثير من رسائل ابن شقيقه؛ لأنه لم يعد يستطيع أن يستخدم يده للكتابة. بعد أكثر من ستة أسابيع، توفي.

*

قبل أسبوع من وفاة مايكل انجلو، في الحادي والعشرين من كانون الثاني، أصدر مجلس ترينت مرسوماً يدعو إلى عدّ أجزاء من «يوم الحساب» مشينة ويجب تغطيتها. بدأ العمل في آب تلك السنة، وتعهد به صديق مايكل انجلو، دانييلي دا فولتيرا، الذي أضاف ملابس داخلية لكثير من الشخوص. عملية تغطية عري إبداعات مايكل انجلو بأحزمة الوقاية، وقطع من القماش المرفرف تواصلت طيلة قرون - على الأقل حتى عقد الستينات من القرن الثامن عشر.

على الرغم من كل جهود مايكل انجلو والمعجبين به، تم تجاهل تصميمه لكنيسة القديس بطرس على الأمد الطويل. اكتملت القبة في ١٥٨٠ - ١٥٨٥ على يد جياكومو ديلا بورتا، الذي زاد من انحنائها وأجرى تغييرات أخرى. بعد نصف قرن على وفاة مايكل انجلو، أُجرِيت تغييرات أكثر جذرية: أُضيف صحن؛ لأن كثيراً من رجال الدين أرادوا ذلك منذ أمد بعيد. بالنتيجة، الأثر برمته تحوَّل داخلياً وخارجياً. بوسع المرء أن يرى الكنيسة التي بناها مايكل انجلو من الخلف، في حدائق الفاتيكان، حيث قلة من الزائرين بوسعهم الدخول.

مثلها مثل ضريح يوليوس الثاني، آل الحال بكنيسة القديس بطرس لتكون على الأقل فشلاً جزئياً. لكن في جوانب أخرى، أعقب وفاة مايكل انجلو نصر. في فلورنسا، بعد أربعة أشهر من وصول جثمانه ودفنه في آذار، أُقيمت مراسيم دفن مذهلة. بُنِي نعش ارتفاعه ٥٦ قدماً في كنيسة سان لورنزو، مزين بشخوص متكئة لتيبير وآرنو، يرمزان إلى مركزَي نشاطاته، وأعمال معلَّقة وتماثيل أخرى، وحلقة من اللوحات تعرض مشاهد من حياته، كما لو أنه قديس تقريباً: لقاؤه مع لورنزو دي مديجي في حديقة النحت، وبناؤه لتحصينات سان مينياتو، وحين كان يرسم «يوم الحساب»، ويكتب الشعر، ويقدم أنموذج قبة كنيسة القديس بطرس إلى البابا بايوس الرابع. وصفه نقش على أنه «الرسام والنحات والمعماري الأعظم مدى الحياة».

بعـد أربعـة قرون ونصف، قـد يختلف بعضهم بخصـوص تلك المزاعم، لكـنْ ثمة أمر واحد لا يقبل الجدل: غيَّر مايكل انجلو كل الفنون التي عمل عليها، لكن، بشكل جوهري إلى حد بعيد - عبر مثاله وطموحه غير المحدود - غيَّر فكرة كيف على الفنان أن يكون. ربما هذا هو إنجازه الأعظم من بينها.

مراجع الكتاب

I. THE DEATH AND LIFE OF MICHELANGELO

3 'The Academy and confraternity of painters . . .': Vasari/Bull, p. 433.

3 On 14 February 1564 . . .: The account of Michelangelo's last illness is based on letters from Tiberio Calcagni, Daniele da Volterra and Diomede Leoni: in Cart. In. II, pp. 171–4, nos. 357–9.

3 'The uncertainty of his speech . . .': Quoted in Papini, p. 512.

5 In 1506, when he was only thirty-one years old . . .: Vasari, 1962, vol. II, p. 385.

7 an inventory was made of his goods: See Corbo, pp. 128–30. On Michelangelo's wealth at death, see Hatfield, pp. 183–5.

8 a confusing multitude of currencies . . .: On the money Michelangelo used, see ibid. pp. xxi–xxiv.

9 The first was in Rome, in the church of Santi Apostoli . . .: Vasari/Bull, p. 431.

11 When the corpse arrived . . .: Ibid. p. 432.

11 Next Michelangelo was carried in procession . . .: Ibid. pp. 436–8.

2. BUONARROTI

13 'I do not wish to expatiate further . . .': Ramsden II, p. 133, no. 363.

13 Michelangelo may be the first individual . . .: On the biographies by Vasari and Condivi, see Hirst, 1997.

15 We know this because. . .: On the annotations by Tiberio Calcagni, see Calcagni/Elam, and Procacci, pp. 279–94.

15 Calcagni often began a note with 'He told me' . . .: Calcagni/Elam, p. 476.

15 '*Pietra. Errore* . . .': Ibid.

16 'So I think,' he concluded, 'that . . .': Ramsden II, p. 84, no. 295.

16 Eighteen months later . . .: Ibid. pp. 91–2, no. 306.

16 'I was never a painter or a sculptor . . .': Ibid. p. 92.

17 'I have always striven to resuscitate our house . . .': Ibid. p. 64, no. 272.

17 Although, like a lot of people . . .: For the early history of the Buonarroti family, see Ristori, Renzo, '*Introduzione*', Cart. In. I, pp. x–xvi.

17n. His faith was strengthened . . .: For the letter from Count Alessandro da Canossa, see Cart. II, no. CDLXXIII, p. 245. He came to visit Michelangelo later in Rome, 'as a relative', according to Ramsden II, p. 86, no. 298.

18 On 1 November 1420 one Antonio . . .: Brucker, pp. 119–20.

18–19 Among the poor of Florence, there was a special category . . .: For the *poveri vergognosi* and the frescoes in San Martino dei Buonomini, see Cadogan, 2000, pp. 208–13.

19 At one point he mused that . . .: Ramsden II, p. 130, no. 359.

19 On another, he asked Lionardo . . .: Ibid. p. 129, no. 357.

19 The finances of the Buonarroti . . .: For a survey of the financial and political position of the Buonarroti family in Michelangelo's early years, see Hatfield, pp. 204–10.

19 Between 1477 and 1480 there are records . . .: Ristori, Renzo, '*Introduzione*', Cart. In. I, p. xix.

19 Citizens in this position . . .: For the condition of being a '*specchio*', see Napier, vol. III, p. 132.

20 The very first account of Michelangelo's career . . .: See Bull, pp. 169–71.

20 'In contradiction . . .': Ibid. p. 171.

20 Michelangelo ate little: Vasari/Bull, p. 423.

20–21 Michelangelo's birthplace . . .: See Hatfield, p. 205.

21 for a Florentine, the selection of godparents . . .: For the role of godparents in Florentine life, see Haas, pp. 66–83.

'I record that today . . .': Ramsden II, p. 272, Appendix 35.

The day on which Michelangelo . . .: On the date of Michelangelo's birth, see Lippincott.

23 When, after endless deliberation . . .: Ramsden II, p. 145, no. 386.

23 'All you need to have . . .': Ibid. p. 129, no. 357.

23–4 'A priest, a friend of his . . .': Vasari/Bull, p. 428.

24 'if you want to prolong your life . . .': Quoted in Calcagni/Elam, p. 494.

24 In the social world . . .: For a discussion of homosexual relationships in Renaissance Italy, see Rocke, and, for Michelangelo in particular, Michelangelo/Saslow, pp. 16–17 and 26–7.

25 Margherita he missed 'more . . .': Ramsden II, p. 7, no. 206.

25 'treat her kindly in word and deed . . .': Ibid. p. 5, no. 203.

25–6 'The family's declaration for the *catasto* . . .': Frey and Grimm, 1885, p. 194.

26 it was divided into four large subdivisions . . .: On the importance of the *quartiere* and *gonfaloni*, see Kent and Kent, and Eckstein.

27 The Buonarroti brothers . . .: Frey, 1909.

28 His father jotted down . . .: Hirst, 2011, pp. 6–7.

28 to the north, off Via Ghibellina . . .: On the *Stinche*, see Brackett, 1992, pp. 44ff.

29 'Spit hard! . . .': Quoted in Rocke, p. 44.

29 The *quartiere* of Santa Croce . . .: For the social geography of Santa Croce in the fifteenth century, see Jacks and Caferro, passim.

29 lower-middle-class dyers and their *tiratoi* . . .: See Girouard, pp. 34–6.

29 A prominent silk merchant named Tommaso Spinelli . . .: Jacks and Caferro, p. 84.

31 In September 1519 . . .: Ricordi, pp. 88–9, nos. LXXXIV–LXXXV.

31 'There was no need': Cart. II, p. 202, no. CDXLIV.

31 Touchingly, Michelangelo's niece, Francesca . . .: Ricordi, p. 274.

31 Although Lodovico Buonarroti . . .: Wallace, '*Miscellanae*', 1994, p. 346.

31–2 It was probably no accident . . .: Ramsden I, p. 123, no. 137.

32 No sooner had the Buonarroti . . .: For Florentine wet nurses, see Haas, pp. 89–132.

33 'to my great shame . . .': Ramsden II, p. 64, no. 272.

33 'a major landowner . . .': On Michelangelo's property portfolio, see Hatfield, pp. 61–86 and 104–14.

33 In the 1520s he planted vines . . .: Ramsden I, p. 124, no. 138. The Roman garden is described in letters from Bartolomeo Angelini, Cart. IV, pp. 13, 20, 32, nos. CMVII, CMXI, CMXXI.

33 The ancestral Buonarroti farm was moderately substantial: Frey and Grimm, 1885, pp. 190–91.

34 Settignano was a village of masons . . .: On quarrying in Settignano and the social interconnections between Michelangelo and Settignanese masons, see Wallace, *Michelangelo*, 1994, pp. 32–8 and 100–102.

34 Michelangelo's wet nurse, Condivi wrote . . .: Condivi/Bull, p. 9; Vasari/Bull, p. 326.

34 'Though he be your own child . . .': Quoted in Haas, p. 90.

35 Her husband, Piero Basso . . .: Wallace, 'Michelangelo at work', 1989 (2), passim, Basso family tree on p. 239.

35 The Florentines, being interested in this stone . . .: on *macigno*, see Wallace, *Michelangelo*, 1994, pp. 147–50.

37 'colour and flavour . . .': Quoted in ibid. p. 149.

37 Even this sculptor's marble . . . : Cellini, 1898, p. 134.

37 The art historian William Wallace has established . . .: Wallace, *Michelangelo*, 1994, p. 37.

3. UNRULY APPRENTICESHIP

39 'What does the pupil look for . . .': Quoted in Ames-Lewis, p. 36.

39 'As a trustworthy model . . .': Michelangelo/Saslow, p. 322, no. 164.

39 Michelangelo, like many of his contemporaries . . .: On Michelangelo's horoscope and contemporary astrology, see Riggs, passim.

39 One poem was written in beautifully elegant . . .: Barkan, 2011, pp. 93–4.

40 'I have to cook, sweep the floor . . .': Cart. I, pp. 7–8, no. V (letter dated 14 February 1500). Translation by Alessandra Masolini.

41 Perhaps with a view to his joining his uncle Francesco . . .: On Lionardo Buonarroti's primary education, see Black, p. 337, no. 25.

41 This well-intentioned educational enterprise . . .: Ibid. pp. 371–2.

41 In 1497 he turned up . . .: Ramsden I, p. 4, no. 2.

42 Analysis of the *catasto* tax returns . . .: Black, p. 41.

42 Condivi explained: 'both heaven . . .': Condivi/Bull, p. 9.

42 Granacci lived around the corner from Via de' Bentaccordi . . .: Grasso, Monica, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 58 (2002), accessed online at http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-granacci_(Dizionario-Biografico)/

42n. Francesco da Urbino . . . a family named Morelli: See Black, p. 141.

43 Francesco Granacci already had . . .: Vasari/de Vere, vol. I, p. 564.

44 At around this time . . .: Condivi/Bull, loc. cit.

44 Writing to his great friend. . . : Ramsden II, p. 35, no. 234.

44 In a dialogue written by another close friend . . .: Giannotti, p. 30.

44–5 A document at Carrara. . . : Hirst, 1985, p. 157.

45 This appalled his father and uncle: Condivi/Bull, loc. cit.

45 A pharmacist named Luca Landucci . . .: See Landucci, 1883, and (in English) Landucci, 1927.

45 Though being thrashed 'was extremely disagreeable . . .: Condivi/Bull, loc. cit.

46 'I am very pleased that you are receiving . . .': Cart. I, pp. 7–8, no. V. Translation by Alessandra Masolini.

46 This is clear from one of the few documented facts . . .: Cadogan, 2000, p. 162.

47 Condivi, he complained, 'says that . . .': Vasari/Bull, pp. 327–8.

48 He insisted in old age that . . .: Ramsden II, p. 92, no. 306.

48 Furthermore, the passage in Condivi implies . . .: Condivi/Bull, p. li.

48 It was there that he acquired his knowledge . . .: On Michelangelo and the Ghirlandaio workshop, see Hirst and Dunkerton, pp. 83–8. On the connections in drawing technique, see Hirst, 1988, p. 4.

48 Condivi states – no doubt echoing Michelangelo . . .: Condivi/Bull, p. 10.

50 he studied the techniques which the great Florentine masters . . .: On Ghirlandaio, Masaccio and Giotto, see Cadogan, 2000, pp. 93–101.

50 In 1487 Ghirlandaio was . . .: On Ghirlandaio's background, see ibid. pp. 13–21.

51 a contract . . . to paint the main chapel of Santa Maria Novella: For the Tornabuoni Chapel, see Ibid. pp. 236–43.

51–2 Vasari described an incident . . .: Vasari/Bull, p. 328.

52 'life on paper': The subtitle of Barkan, 2011.

52–3 This was a novel way of working . . .: On Leonardo as draughtsman, see Chapman, Hugo, in British Museum, 2010, pp. 67–9.

54 A plentiful supply of paper . . .: On the making and supply of paper in the Renaissance, see ibid. pp. 35–8.

54 The price list of a Florentine stationer's . . .: Ibid. p. 35.

54 after Ghirlandaio had used a piece of paper . . .: Ibid. p. 224.

55 A sheet with studies of the *Madonna and Child* . . .: British Museum, 2005, p. 289, no. 289.

55 'Work hard and don't . . .': Ramsden I, p. 110, no. 121.

55 He also instructed his brother . . .: Ibid. p. 120, no. 132.

55 A sheet of sketches in the Ashmolean . . .: For a discussion of this drawing, see Barkan, 2011, pp. 177–81.

58 Ghirlandaio, though he made no engravings . . .: British Museum, 2005, p. 222.

58 Michelangelo did a 'perfect pen-and-ink copy' . . .: Vasari/Bull, p. 329.

58 Condivi says that it was Granacci . . .: Condivi/Bull, p. 10.

58 'he now wished to try to make use of colour': Ibid.

59 a *Star Wars* picture: The Christiansen quotation is from an audio interview accessible at http://www.metmuseum.org/metmedia/audio/exhibitions/041-special-exhibition-michelangelos-first-painting

59 Michelangelo paid particular attention . . .: Condivi/Bull, loc. cit.

59 Technical examination . . .: Christiansen, loc. cit., https://www.kimbellart.org/conservation/michelangelo, and conversation between author and Claire Barry, Fort Worth, 2012.

61 Another story in Condivi reveals a pushy desire . . .: Condivi/Bull, p. 11.

61 'This was because as well as the perfection . . .': Ibid.

4. MEDICI

63 'No one, even among his adversaries . . .': Guicciardini, *Storie Fiorentine*, in Ross and McLaughlin, p. 270.

63 'The beginning of love . . .': Lorenzo de' Medici, p. 37.

63 On Sunday 26 April 1478 . . .: For a compelling account of the Pazzi plot, see Martines, 2003, pp. 111–32.

65 Eighty-five years later . . .: Hirst, 2011, p. 7.

65 The 'chief cause that led the Pazzi to conspire' . . .: Machiavelli, 2003, p. 400.

65–6 'This will not only contribute . . .': Quoted in Roscoe, 1822, p. 149.

66 Michelangelo probably first . . .: Condivi says he was fifteen to sixteen years old when he joined the Medici household (Condivi/Bull, p. 14), and that he stayed two years until Lorenzo's death. Lorenzo died in April 1492.

66 Niccolò Valori . . .: Martines, 2003, p. 89.

66 It was made up of crossbow men with nicknames . . .: Ibid., p. 233.

66n. Early 1490 fits the chronology . . .: For Lorenzo's illness in March 1490, see Hook, 1984, p. 178. For his departure in April, see Tribaldo de' Rossi, p. 251.

67 Officially, the most powerful posts in the administration . . .: Hale, 1977, pp. 16–19.
67 in observing Lorenzo you saw two different people . . .: Kent, 2007, p. 4.
67 As the historian Lauro Martines put it . . .: Martines, 2003, p. 248.
67 'No one, even among his adversaries . . .': Guicciardini, *Storie Fiorentine*, in Ross and McLaughlin, p. 271.
68 One of his most vehement . . .: Martines, 2003, p. 226.
68 Lorenzo 'desired glory Guicciardini, *Storie Fiorentine*, in Ross and McLaughlin, p. 271.
68 a form of rheumatoid arthritis . . .: See Strauss and Marzo-Ortega, pp. 212–13.
68 Lorenzo's sculpture garden at San Marco . . .: See Elam, 1992.
68 This was just one of several locations . . .: Fusco and Corti, p. 106, and passim.
69 Two ancient sculptures of the flayed Marsyas . . .: Ibid. p. 110.
69 It was a fashion of the time to display . . .: Ibid. p. 114.
69 There is an example of his doing just this . . .: Bullard, p. 31.
70 The consequence was that in 1489 . . .: Kent, 2007, p. 23.
70 they found a young sculptor . . .: Vasari/Bull, p. 330.
70 Bertoldo di Giovanni (d. 1491) . . .: For Bertoldo's career, see Draper.
71 A strange letter survives . . .: Ibid. pp. 7–9.
71 'homoerotic double-talk . . .': Kent, 2007, p. 58.
71 Seeing Torrigiano at work . . .: Vasari/Bull, loc. cit.
72 Benvenuto Cellini, who encountered him . . .: Cellini, 1956, pp. 30–31.
72 Vasari, probably repeating Granacci's memories . . .: Vasari/de Vere, vol. I, p. 694.
72 Michelangelo's opinion of Torrigiano . . .: Condivi/Bull, p. 72.
72 Cellini heard Torrigiano's side of the story . . .: Cellini, 1956, pp. 30–31.
74 The lengthy description of his appearance . . .: Condivi/Bull, pp. 72–3.
74 Benedetto da Maiano . . . is one plausible master . . .: This suggestion was made in Lisner, 1958.
76 This procedure was defined . . .: For Michelangelo's carving technique, see Wittkower, pp. 99–126.
76 The process of subtraction went . . .: Ibid. p 127.
77 The only eyewitness account . . .: Quoted in Wallace, 2010, p. 145.
79 like seeing a figure lying in a basin of water . . .: Vasari, 1960, p. 151.
79 Michelangelo began one of his most celebrated sonnets . . .: Michelangelo/Saslow, p. 302, no. 151.
79 an ancient head of an elderly faun . . .: For the story of the faun, see Condivi/Bull, pp. 11–13.

5. ANTIQUITIES

83 'When Lorenzo had shown him . . .': Quoted in Fusco and Corti, p. 147.
83 'a good room in the house . . .': Condivi/Bull, p. 13.

83 Bertoldo's room and furniture . . .: For the inventory of Bertoldo's room, see Draper, p. 16.

83 a tax declaration from the mid-1490s . . .: Elam, 1992, p. 46.

83 Michelangelo was provided with a violet cloak . . .: Vasari/Bull, p. 331.

83 'He loved exceedingly all . . .': Machiavelli, 1909, p. 360.

84 'very learned and shrewd': Condivi/Bull, p. 14.

85 It was explained to him that, with the Medici . . .: Unger, 2008, p. 397.

86 'The appearance of a man which because . . .': Ficino, p. 183.

86 Pico della Mirandola's celebrated *Oration on the Dignity of Man* of 1486 proposed . . .: Quoted in Ross and McLaughlin, p. 477.

87 'He never left his studies for the lyre . . .': Calcagni/Elam, p. 491.

87 There was a profound sense of artistic style . . .: Baxandall, p. 26.

88 Most would have read Cristoforo Landino's *Commentary* . . .: Ibid. p. 117–18.

88 Michelangelo's *Madonna* was carved . . .: For a discussion of the *Madonna of the Stairs*, see Hirst, M., in Casa Buonarroti, 1992, pp. 86–9.

90 The aged Michelangelo commented pithily . . .: Calcagni/Elam, p. 492.

90 'more grace and design' . . .: Vasari/Bull, p. 331.

90 Literary detectives such as the Florentine Poggio Bracciolini . . .: For Bracciolini and Lucretius, see Greenblatt.

91 'many times a day [Lorenzo] had him summoned . . .': Condivi/Bull, p. 14.

91 'rare and lordly things': Francesco Malatesta to Isabella d'Este, quoted in Fusco and Corti, p. 149.

91 Indeed, he had many of them inscribed . . .: Kent, 2007, pp. 146–7.

93 In February 1489 Nofri Tornabuoni . . .: Fusco and Corti, p. 52.

93 The collection was part . . .: Kent, 2007, p. 148.

93 the great Venetian humanist scholar Ermoleo Barbaro Bullard, loc. cit.

94 Nofri Tornabuoni wrote . . .: Quoted in Fusco and Corti, p. 120.

94 The first time this little work was mentioned . . .: Hirst, in Casa Buonarroti, 1992, p. 52.

94 'We seem to be looking into the boiling cauldron . . .': Clark, 1956, p. 193.

95 Michelangelo seems to have thought . . .: Condivi/Bull, pp. 14–15; Calcagni/Elam, p. 482.

95 This was placed over a fireplace . . .: Draper, p. 16.

95 Michelangelo's subject of the Centaurs . . .: Condivi/Bull, pp. 14–15.

96 'an antique goblet': Ovid, pp. 273–82.

6. PIERO DE' MEDICI AND FLIGHT TO BOLOGNA

99 'Michelangelo has similarly with great diligence . . .': Condivi/Bull, p. 68.

99 A contemporary letter noted . . .: Draper, p. 17.

99 The day after Bertoldo's death . . .: On Lorenzo's last illness and the consecration of Giovanni de' Medici as a cardinal, see Hook, 1984, pp. 183–5.
100 'Michelangelo returned to his father's house . . .': Condivi/Bull, p. 15.
100 A letter written on 7 April 1492 . . .: Rocke, p. 201.
101 The historian Michael Rocke . . .: Ibid. p. 115.
101 Civic anxiety about it culminated . . .: Ibid. pp. 27–8.
102 In 1492, '94 and '96 . . .: Ibid. p. 176.
102 In 1502 the painter Botticelli . . .: Ibid. p. 298, note 121.
102 In Condivi, the assessment of Piero . . .: Condivi/Bull, p. 16.
102 'He told me he had never said such a thing': Calcagni/Elam, p. 490.
102 Piero treated Michelangelo 'most affectionately': Condivi/Bull, pp. 16–17.
103 After he recovered from his grief . . .: Ibid. p. 15.
104 'there was a heavy snowfall in Florence . . .': Caglioti, pp. 262–4.
104 Landucci reports that . . .: Landucci, 1927, p. 243.
104 Sadly, Michelangelo's marble *Hercules* . . .: For the fate of Michelangelo's *Hercules*, see Joannides, 1977.
104–5 Michelangelo took the place of his dead teacher . . .: Vasari/Bull, p. 332.
104n. On 11 August 1495 . . .: Caglioti, pp. 262–4.
104n. 'There was the severest snowstorm . . .': Landucci, 1927, pp. 55–6.
105 this work came about almost as a favour . . .: Condivi/Bull, p. 16.
105 Santo Spirito, south of the river . . .: For Lorenzo's oversight of the Sacristy scheme, see Kent, 2007, p. 101.
105 Piero de' Medici followed in his father's footsteps . . .: Hirst, 2011, p. 20.
107 Vasari, who would have known it well . . .: Vasari/Bull p. 333.
107 Michelangelo's figure corresponds . . .: Pini, p. 17.
107 'his precious body . . .': Quoted in Henderson, p. 162.
107 Such detailed visualization . . .: Ibid.
107n. Perhaps the advent of modernism made it possible . . .: The attribution was first made in Lisner, 1964, and took some time to gain acceptance.
108 His outline notes for his Lenten sermons of 1491 . . .: Martines, 2006, p. 96.
108 In his sermon of Sunday 20 March 1491 . . .: Ibid. p. 27.
108 Savonarola conducted a public dialogue with Christ . . .: Ibid. pp. 71–2.
108 Michelangelo had 'always had a strong affection' . . .: Condivi/Bull, p. 68.
109 Savonarola was preaching in the convent of San Marco . . .: Parks, Tim, p. 241.
109 Pico felt the hair on his head rising . . .: Martines, 2006, p. 94.
109 Lorenzo allegedly complained . . .: Ibid. p. 23.
111 On 23 June 1489 . . .: Kaye, pp. 151–66.
111 many of these men were doubtful about Piero . . .: Martines, 2006, p. 30.
112 The trigger for cataclysm . . .: On the invasion of 1494, see Setton, pp. 448–82.
112 On 2 September 1494 . . .: Ibid. p. 461.
112 On that very day the little city of Rapallo . . .: Leathes, p. 112.

113 This concerned a virtuoso lyre player . . .: Condivi/Bull, pp. 16–17. For the identification of Cardiere, see Cummings, pp. 37–8, cited in Hirst, 2011, p. 21.

114 a series of letters from . . . Cardinal Bibbiena: For Bibbiena's letters, see Moncallero.

114 'He told me he had heard this from others . . .': Calcagni/Elam, p. 491, note 45.

114–15 On 14 October a Florentine sculptor named Adriano . . .: Elam, 1992, p. 58.

115 Michelangelo fled to Venice . . .: Condivi/Bull, p. 17.

115 When foreigners first arrived . . .: Ibid.

115 in an awkward predicament . . .: Ibid. For Gian Francesco Aldrovandi, see Ciammitti, Luisa, in Palazzo Vecchio, 1999, pp. 139–41.

116 Aldrovandi, seeing Michelangelo . . .: Condivi/Bull, pp. 17–18.

117 The first works Michelangelo made in Bologna . . .: Ibid.

117 Finishing the shrine . . .: For the Arca di San Domenico, see Dodsworth.

117 Aldrovandi asked Michelangelo . . .: Condivi/Bull, loc. cit.

119 The little statuettes Michelangelo made . . .: For the sculptures of the Arca di San Domenico, see Emiliani, Andrea, in Palazzo Vecchio, 1999, pp. 127–37, and also catalogue entry, ibid. pp. 292–6.

7. ROME: CUPID, BACCHUS AND THE PIETÀ

121 'The church itself . . .': Lucian Freud in conversation with author, 2004, quoted in Gayford, p. 169.

121 'The countenance of this figure . . .': Shelley, p. 188.

121 In the fraught days of November 1494 . . .: For the events of November 1494 and their aftermath, see Martines, 2006, pp. 34–111, and Hale, 1977, pp. 77–8.

122 Next, Michelangelo, 'applied himself . . .': Condivi/Bull, p. 19. On the *Sleeping Cupid* and its fate, see Hirst and Dunkerton, pp. 20–28.

123 Condivi, presumably following . . .: Condivi/Bull, pp. 19–20.

123 He was 'indignant at being tricked . . .': Ibid. p. 19. For the bank deposit, see Hirst and Dunkerton, p. 22.

123 When he saw the young Michelangelo . . .: Condivi/Bull, p. 19.

124 The first letter in Michelangelo's huge correspondence . . .: Ramsden I, p. 3, no. 1.

124 Rome was . . . another country: A magisterial survey of medieval Rome is to be found in Krautheimer, pp. 231–326. Stinger, and Partner, deal with many diverse aspects of the Renaissance city, passim.

126 Michelangelo's first act . . .: Ramsden, loc. cit.

126 By the 1490s the cardinal had . . .: On Cardinal Riario and the Cancelleria, and the statues displayed there, see Frommel, Christoph Luitpold, in Palazzo Vecchio, 1999, pp. 143–8. For the *Juno*, see Hirst and Dunkerton, p. 31.

127 The Gallis lived in the area of Rome . . .: See Baldini, Nicoletta, Lodico, Donatella, and Piras, Anna, in Palazzo Vecchio, 1999, pp. 149–62.

127 This last – a Cupid holding a quiver . . .: For the case in favour of this carving, see Weil-Garris Brandt, 1996, pp. 644–59.

128 At their second meeting, he had evidently . . .: The evidence is in payments made to Michelangelo's account: see Hirst and Dunkerton, loc. cit., and Hatfield, p. 3.

128 the first printed edition of *De architectura* . . .: Campbell, Lilly.

128 'merry face, and the squinting, lascivious eyes . . .': Condivi/Bull, p. 21.

130 Vasari wrote about *Bacchus*'s androgyny . . .: Vasari/Bull, p. 335.

130 There was a passage in Pliny . . .: Summers, 1981, pp. 265–8.

130 '*Ciasun segue, o Bacco, tè* . . .': See Fantazzi, p. 134.

130 Michelangelo's day of excited exploration . . .: On the statues at the Palazzo dei Conservatori, see Stinger, p. 256. For the *spinario*, see Haskell and Penny, p. 308. For the *Apollo Belvedere*, see Brown.

132 'I've not yet been able to settle up my affairs . . .': Ramsden I, p. 4, no. 2.

132 'Christians ate grass . . .': Quoted in Kent, 2002, p. 25.

132 Landucci noted that many were dying . . .: Landucci, 1927, p. 123.

132 That day, Lodovico Buonarroti's second wife . . .: Casa Buonarroti, 1992, p. 44; de Tolnay, vol. I, 1947, p. 7.

133 Eventually, his younger brother Buonarroto . . .: Ramsden I, p. 5, no. 3.

133 'Don't be surprised that I have at times . . .': Ibid.

133 He had been commissioned to make 'a figure' for Piero . . .: Ibid.

134 He had plotted return to power . . .: Martines, 2006, pp. 182–97, and Landucci, 1927, pp. 118 and 125.

134 Landucci, though a supporter of Savonarola's . . .: Landucci, 1927, p. 126.

134 Like its date, the patron of the *Manchester Madonna* . . .: For a discussion of the *Manchester Madonna*, see Hirst and Dunkerton, pp. 37–46. For a convincing account of its rise, fall and resurrection in scholarly favour, see Penny, Nicholas, in Palazzo Vecchio, 1999, pp. 115–26, and catalogue entry, pp. 334–40.

134 On 26 March the following year, he drew 30 ducats . . .: Casa Buonarroti, 1992, p. 444; Hatfield, p. 7.

137 Savonarola's youthful moral enforcers . . .: Martines, 2006, p. 118.

137 a letter written on 18 November to the Elders of Lucca . . .: Milanesi, p. 630.

138 the eloquent advocacy of Jacopo Galli For the contract, see ibid. pp. 613–14.

138 Bilhères was an eminent Gascon clergyman For his biography, see Samaran.

138 One of the greatest of late-fifteenth-century French *Entombments*. . . : Forsyth, pp. 88 and 200.

138 By the third week in November . . .: Hirst, 1985, p. 155.

138 Over a quarter of a century later . . .: Cart. III, p.98, no. DCLVIII.

139 By 13 January Michelangelo's friends . . .: For Piero d'Argenta, see Hirst and Dunkerton, pp. 40–42.

139 'the cardinal's barber . . .': Vasari/Bull, p. 335. On the identification of Piero with the cardinal's barber, and the altarpiece for San Pietro in Montorio, see Agosti and Hirst.

139 At the time of the siege of Florence . . .: Cart. III, p. 269, no. DCCLXXXVIII, p. 399, no. DCCCLXIV.

139 Another sixteenth-century text . . .: Vasari/Bull, p. 335.

140 His letter to Buonarroto in January 1498 . . .: Cart. In. I, p. 1, no. 1.

140 On 17 February Landucci noted . . .: Landucci, 1927, p. 130.

140 It was 9 February before Michelangelo . . .: Hirst, 1985, p. 155.

140 On 27 February in the Piazza de' Signori . . .: Landucci, 1927, p. 130.

141 On 10 March Piero d'Argenta wrote again . . .: Milanesi, p. 59.

141 'the Seraphic Brother Girolamo . . .': Ibid. Translation by Alessandra Masolini.

141 On 7 April 1498, for example . . .: Masson, p. 9.

141–2 A madrigal by Michelangelo . . .: Michelangelo/Saslow, p. 394, no. 232.

142 Girolamo Savonarola was very soon to be walking towards death: For his end, see Martines, 2006, pp. 219–82.

142 On 7 April, the same day that Spanish Barbara burnt . . .: Hirst, 1985, p. 154.

144 Condivi explains that he put this question to the great man . . .: Condivi/Bull, p. 22.

145 Santa Petronilla – demolished when Bramante began . . .: On Santa Petronilla and the position of the *Pietà*, see Weil-Garris Brandt, 1987, and Wallace, 1992, passim.

145 Yet, as William Wallace has pointed out . . .: Wallace, 1992.

146 Vasari has a vivid story about why he did this . . .: Vasari/Bull, p. 36.

146 Michelangelo's signature was in the imperfect tense . . .: For a discussion of the signature and its significance, see Goffen, pp. 113–18.

146 Michelangelo had probably heard . . .: Ibid. p. 114.

146 It was installed, by July 1500 . . .: The date of the *Pietà*'s completion is unclear. See Hirst and Dunkerton, p. 55.

146n. Another bitter rival, Pietro Torrigiano . . .: Benedettucci, Fabio, in Casa Buonarroti, 1992, p. 116.

8. DAVID AND OTHER BODIES

149 '[Michelangelo's] plastic problem . . .': Newman, p. 573.

149 'With Michelangelo anatomical science . . .': Boccioni, quoted in Coen, p. 238.

149 On 2 September 1500 Michelangelo was credited with 60 ducats . . .: Hirst, 1981, p. 581. For *The Entombment*, see Hirst and Dunkerton, pp. 57–71 and 107–27, and Nagel, 1994.

151 *The Entombment* is the first of Michelangelo's works . . .: Hirst and Dunkerton, pp. 68–9. The drawing is in the Louvre, Paris.

152 Condivi described how he was on very good terms . . .: Condivi/Bull, p. 16.
152 Lorenzo Ghiberti, creator of the bronze doors . . .: Quoted in Clayton and Philo, p. 8.
152 The historian of medieval science James Hannam . . .: Hannam, p. 252.
153 Pollaiuolo 'understood about painting nudes . . .': Vasari/de Vere, vol. I, p. 533.
153 Even a celebrated anatomist such as Andreas Vesalius . . .: Hannam, p. 259.
153 Leonardo da Vinci (1452–1519) was . . . definitely studying anatomy . . .: On Leonardo as anatomist in Milan, see Clayton and Philo, pp. 9–14.
154 In the spring of 1501, apparently leaving *The Entombment* unfinished . . .: Hatfield, pp. 14–15.
154 Probably the overriding reason for his journey . . .: Vasari/Bull, p. 337.
154 The block had been quarried at Carrara . . .: For the history of the block, see Seymour, pp. 21–39.
154 Michelangelo told Tiberio Calcagni . . .: Procacci, Ugo, 'Postille contemporanee in un esemplare della vita di Michelangelo del Condivi' in Atti del Convegno di Studi Michelangioleschi, Rome, 166, p. 287.
154–5 According to a document, one of them . . .: Seymour, p. 133.
155 Simone had earned his name . . .: Vasari/de Vere, vol. I, p. 758.
155 Condivi pointed to one in particular . . .: Condivi/Bull, p. 23.
155 Andrea Sansovino (c. 1467–1529) . . .: For Sansovino (otherwise, Andrea Contucci), see Vasari/de Vere, vol. I, pp. 782–91. On his work in Genoa and Baptism of Christ, see Pope-Hennessy, 1970, p. 345.
156 the history of that piece of stone: See Seymour, pp. 21–39.
156 Agostino had 'hacked a hole' between its legs . . .: Vasari/Bull, p. 337.
157 Donatello's *David* of 1408 . . .: But see Pope-Hennessy, John, *Donatello*, London, 1993, pp. 40–46, who argues that the sculpture in the Bargello is not the one commissioned for the Duomo in 1408. It does, in any case, give an idea of what Agostino di Duccio's *David* might have looked like.
157 Vasari claimed that Leonardo da Vinci . . .: Vasari/Bull, loc. cit.
157 Now, Leonardo was back in Florence . . .: On Leonardo's return to Florence in 1500–1502, see Nicholl, pp. 331–42.
159 Vasari wrote that, for the two days it was on show . . .: Ibid. p. 332.
160 It was only at the time that *David* was nearing completion . . .: See, for example, Clayton and Philo, pp. 7 and 8–9, no. 23.
160 Four days after knocking the *nodum* from David's chest . . .: Seymour, p. 137.
160 A month later, on 14 October . . .: Frey, 1909, p. 107.
160 Vasari attributed the building . . .: Vasari/Bull, p. 338.
160 It had been stipulated that Michelangelo . . .: Seymour, p. 137.
160 However, on 25 February 1502 . . .: Gaye, vol. II, p. 107.
162 in July 1501 it was still the idea . . .: Seymour, p. 135.
162 Clearly, *David* was carved to be seen from behind . . .: See Goffen, p. 123.

162 In the autumn of 1502, a year after Michelangelo . . .: Landucci, 1927, p. 200. On Soderini, see Hale, 1977, p. 200.

163 Michelangelo told Condivi that he carried the statue out . . .: Condivi/Bull, p. 23.

163 On 16 June 1503 . . .: Hirst, 2000, pp. 487–8.

163 including Donatello's bronze *David* and *Judith and Holofernes* . . .: Pope-Hennessy, 1993, pp. 149–50.

163 on 25 January 1504, the Operai of the Duomo brought together . . .: For the minutes of this riveting meeting, see Seymour, pp. 141–55.

165 He declared that Donatello's *Judith and Holofernes* . . .: Ibid. pp. 143–5.

165 The news had arrived that Piero de' Medici . . .: Landucci, 1927, p. 211.

166 Giuliano da Sangallo, Michelangelo's friend and mentor . . .: Seymour, p. 147.

166 Leonardo da Vinci, for his part, was discreetly negative: Ibid. p. 151. On Leonardo's drawing of *Neptune*, after *David*, see Goffen, pp. 128–9.

166 This decision was taken on Michelangelo's advice . . . : Hirst, 2011, p. 46.

166 On 1 April La Cronaca and Michelangelo were instructed . . .: Hirst, 2011, p. 46.

166, 168 To do so was in itself a feat of engineering . . .: Vasari/Bull, p. 338.

168 On 14 May at around eight in the evening . . .: Landucci, 1927, p. 214.

168 No sooner was he seen in public . . .: Hirst, 2000, p. 490 and note 30.

168 The fact that *David* was dubbed 'the Giant' . . .: For the role of the *giganti* on St John's day, see Landucci, 1927, p. 20 and note 2.

168–9 According to Piero Parenti, David was not universally praised . . .: Hirst, 2011, loc. cit.

169 The Florentine authorities agreed that *David*'s nakedness . . .: Caglioti, pp. 334ff.

169 Already in 1550 Vasari was unable . . .: Michelangelo/Mortimer, p. 158.

9. MICHELANGELO VERSUS LEONARDO

171 'On another occasion Michel Agnolo . . .': Frey, 1969, p. 115.

171 at the time he was beginning *David* . . .: Hirst and Dunkerton, pp. 58–9; Hatfield, pp. 11–12.

171 Six months before Galli had found yet another Mancusi-Ungaro, pp. 9–24.

171–2 The Piccolomini family . . .: Ibid. pp. 10–11.

172 On 22 May 1501 Michelangelo . . .: Ibid. p. 13.

172 By 11 October 1504 . . .: Ibid. p. 16.

172 On 20 September 1561 he wrote to his nephew . . .: Ramsden II, p. 202, no. 469.

172–3 There was some more correspondence . . .: Mancusi-Ungaro, p. 21.

172n. The architecture of this Piccolomini altar . . .: Ibid. pp. 11–12.

173 His bronze *David* was last recorded . . .: Flick, pp. 59–61.

173 It was for a man the Florentine government wanted . . .: For the documents concerning this commission, see Gatti.

174 On 12 August 1502 Michelangelo was commissioned . . .: Ibid. p. 441.
174 On 30 April 1503 the reply came back . . .: Ibid. p. 442.
174 He agreed to make twelve over-lifesize statues of the Apostles . . .: Frey, 1909, pp. 110–11.
175 In July 1503, after Michelangelo had missed his target . . .: Gatti, pp. 443–4.
175 As described by Benvenuto Cellini, casting in bronze . . .: Leoni, pp. 171–7; Cellini, 1898; pp. 111–26.
175 Next a layer of wax the thickness . . .: This account of bronze casting is based on Leoni, op. cit.
175 Cellini's heart-stopping account of casting his *Perseus* . . . : Cellini, 1956, pp 343–9.
177 Michelangelo seems finally to have cast the bronze *David* . . .: Gatti, p. 444.
177 By April 1504 the Maréchal . . .: Ibid. pp. 444–5.
177 Robertet told the ambassador . . .: Ibid. p. 445.
177 Michelangelo . . . received a letter asking him to come back . . .: Cart. I, p. 83, no. LIX.
178 That Michelangelo was thinking about the bronze *David* . . .: For discussions of this drawing, see Goffen, pp. 131–4; Seymour, pp. 4–9.
179 'David with the Sling . . .': Seymour, p. 7.
179 This mystery was solved convincingly . . .: Ibid. pp. 7–8.
179 The line quoted from Petrarch . . .: Goffen, loc. cit.
180 The gifted painter, Leonardo noted . . .: Kemp and Walker, p. 197.
180 Michelangelo's fascination with Leonardo's *Madonna and Child with St Anne* . . . : British Museum, 2005, pp. 93–4, Wilde, 1953, p. 66.
180–81 Michelangelo's pen-strokes provide a further intriguing clue . . .: Wilde, 1953, p. 66.
182 In April 1501 Leonardo was visited . . .': Nicholl, pp. 336–7.
182n. A hint of close contact . . .: Reti, Ladislao, 'The Two Unpublished Manuscripts of Leonardo da Vinci in the Biblioteca Nacional of Madrid – II', *Burlington Magazine*, vol. 110, no. 779 (Feb. 1968), p. 81.
184 To Leonardo, painting was the supreme art . . .: Richter, Irma, p. 195.
184 in Leonardo's cool, rational understanding of religion . . .: Ibid.
184 As an artist who practised both painting and sculpture . . .: Ibid. p. 207.
184 'The sculptor in creating his work . . .': Ibid. p. 330.
185 'The painter' – for whom, read Leonardo himself . . .: Ibid.
185 'burning in the shadows': Michelangelo/Saslow, p. 67, no. 2.
185 Varchi had paid Michelangelo the high compliment . . . : Varchi, Benedetto, *Due lezzioni di M. Benedetto Varchi*, Florence, 1549.
185 He asked Michelangelo to write down his views . . .: The following quotations are all from Ramsden II, p. 75, no. 280.
185n. Leonardo was a man to whom clothes . . . : Jones, pp. 9–10.

186 Its marble contained a nasty crack . . .: See Hirst, 2005.
186 Many of Leonardo's own activities during these years . . .: See Nicholl, pp. 394–5; Richter, Jean Paul, vol. 2, p. 371.
187 a Florentine humanist civil servant named Agostino Vespucci . . .: http://www.academia.edu/384690/AgostinoVespucci's Marginal Note about Leonardo da Vinci in Heidelberg.
187 a friend of Machiavelli's, Luca Ugolino . . . : Strathern, Paul, *The Artist, the Philosopher and the Warrior*, London, 2009, p. 307.
187 Bartholomeo Pitti, who joined the Opera del Duomo committee . . .: Hirst, 2000, p. 489.
189 The third Madonna and child of these years was fully sculptural . . .: Mancusi-Ungaro, pp. 35–42.
190 The last of these Madonnas was a painting . . .: Hirst, 2011, pp. 78–9. For a recent consideration of Doni Tondo as a marriage painting, see Hupe.
190 There was, Vasari wrote, 'the greatest disdain' . . .: Goffen, p. 148.
190 Paolo Giovio, who knew both men . . .: Ibid. p. 145; Bull, pp. 170–71.
191 with Michelangelo, as the art historian Rudolf Wittkower wrote . . .: Quoted in Goffen, p. 149.
191 Michelangelo was made to make an extraordinary confession . . .: Giannotti, pp. 32–3; Bull, loc. cit.
191 He is, he said, 'of all men, the most inclined to love persons': Quoted in Bull, p. 311.
192 When invited to accompany them to dinner . . .: Giannotti, loc. cit.; Bull, loc. cit.
192 Leonardo da Vinci was passing through the Piazza Santa Trinita . . .: *Il Codice Magliabechiano*, ed. Frey, Carl, loc. cit.
193 In the early 1490s Leonardo had devised . . .: See Nicholl, pp. 280–5.
193 Michelangelo's mentor, Giuliano da Sangallo . . .: Ibid. p. 282.
193n. The evidence we have is just a glimpse . . .: Ibid. p. 379, Frey, loc. cit.
194 after completing *David*, Michelangelo neglected sculpture . . .: Condivi/Bull, p. 24.
194 It was, in his view, inferior to painting: Richter, Irma, pp. 198–9.
195 In March 1503 Leonardo was back in Florence . . .: Nicholl, p. 356.
195 'the most brutal madness there is': Richter, Jean Paul, vol. 1, p. 353.
195 Borgia . . . gave him a 'cape à la française' . . .: Jones, p. 9.
195 Leonardo was to paint a huge picture . . . : Wilde, 1953, pp. 70–77; Nicholl, pp. 371–6, 389–94. Attempts to find the remains of Leonardo's work beneath the wall of the Palazzo Vecchio have recently been made.
195 According to the building contracts, the painting . . .: Wilde, 1944, p. 80.
196 Leonardo moved into a new workshop . . .: Nicholl, p. 371.
196 Vasari related that Pope Leo X . . .: Vasari/Bull, p. 269.
196 At the end of the summer, Michelangelo . . .: Casa Buonarroti, 1992, p. 450.

196 'to stage a competition': Quoted in Goffen, p. 143.
196 Perhaps, as Leonardo's biographer Charles Nicholl mused . . .: Nicholl, p. 380.
196 Leonardo had written about battles . . . : da Vinci, vol. I, pp. 115–17.
197 Machiavelli . . . first mentioned the subject on 24 May 1504 . . .: Hörnquist, p. 151.
197 Intriguingly, in *The Prince* Machiavelli used the story of David . . .: Machiavelli, 1975, p. 85.
197 As the art critic and historian Jonathan Jones drily noted . . .: Jones, p. 187.
198 One person who did see and describe it was Benvenuto Cellini . . .: Cellini, 1956, pp. 30–31.
198 They help explain why, according to Vasari . . .: Vasari/Bull, p. 342.
200 'the reinvention of the human body': Hall, James, *The Reinvention of the Human Body*, London, 2005, title.
200 So Michelangelo constructed a cartoon of his main scene . . .: See Bambach, 1999, passim.
200 If 'you have to invent a scene' . . .: Richter, Irma, pp. 181–2.
201 Michelangelo adopted this freewheeling way . . .: British Museum, 2005, pp. 290–1, no. 92.
202 A sheet from around 1503/4 . . .: Ibid. pp. 292–3, no. 93.
202 On the other side of the sheet . . .: Ibid. p. 294, no. 15.
202 'You should not make all the muscles of the body . . .': Nicholl, p. 382.
202 'Oh anatomical painter!' . . .: Richter, Jean Paul, vol. 1, p. 190.
202 A drawing from 1504–6 . . .: Clayton and Philo, pp. 78–9, no. 23.
202 The text, in Leonardo's mirror-writing . . .: Ibid. p. 78.
203 He slowly painted the middle section . . .: Nicholl, pp. 389–92, 403.
203 Leonardo ignored the time limit . . .: Ibid. p. 407.

10. GIANTS AND SLAVES

205 'Françoise . . . knowing she would have to compose . . .': Proust, p. 480.
205 Julius . . . had been elected Pope . . .: Shaw, p. 122; Baumgartner, pp. 89–90.
205 a fresco by Melozzo da Forli painted in 1477 . . .: Clark, 1969, p. 119.
205 On that occasion he was outmanoeuvred . . .: Shaw, p. 82.
206 First he tricked Cesare Borgia . . .: Ibid. pp. 120–22, 131–3.
206 Julius was also a connoisseur . . .: See Brown; Fusco and Corti, pp. 52–3.
206 In a whirlwind of activity, Michelangelo . . .: Hirst, 1991, p. 762–3; Hatfield, pp. 17, 37–8.
208 For comparison, Leonardo da Vinci left . . .: Hatfield, p. 38.
208 The tomb of his uncle Sixtus IV . . .: See Wright, pp. 359–88.
208 Condivi described it, undoubtedly quoting from Michelangelo's words . . .: Condivi/Bull, pp. 26–7.
208 Moses, St Paul and the Active and Contemplative Life . . .: Vasari/Bull, p. 345.

208 Higher still there would have been 'two angels . . .': Condivi/Bull, loc. cit.
208 more than forty statues in all . . .: Ibid.
209 'there will be nothing to equal it the world over': Ramsden I, pp. 13–14, no. 8.
209 The scheme was all agreed by the end of April . . .: As shown by the payment and letter from Alamanno Salviati, quoted in Hirst, p. 1991, pp. 762–3.
209n. the Mausoleum of Halicarnassus . . .: Pliny, p. 347.
210 According to the version in Condivi, Michelangelo's solution . . .: Condivi/Bull, pp. 27–8.
210 This story was probably not much exaggerated . . .: See Hirst, 1991, loc. cit.
210n. The role of Alamanno Salviati . . . : Hirst, 1991, loc. cit.
211 One day when he was high up in the mountains . . .: Condivi/Bull, pp. 24–5.
211 Another decade later, now verging on ninety . . .: Elam 1998, pp. 492–3.
212 the character of Julius II was less than saintly . . .: See Shaw, passim.
214 Servants who displeased him . . .: Ibid. p. 171.
214 St Peter's was nearly 1,200 years old and in danger of falling down . . .: See Frommel, in Millon and Lampagnani, pp. 399–423.
214 the Pope sent his architects . . .: Condivi/Bull, p. 28.
215 On 14 January 1506, on a vineyard . . .: Haskell and Penny, p. 243.
215 What followed was described many years later . . .: Casa Buonarroti, 1992, p. 21; Barkan, 1999, pp. 3–4.
215, 217 On 31 January 1506 Michelangelo wrote to his father . . .: Ramsden I, pp. 11–12, no. 6.
217 Michelangelo began to arrange a house and sculpture workshop . . .: Ibid. pp. 148–9, no. 157.
217 Frequently, Julius went to Michelangelo's house . . .: Condivi/Bull, p. 25.
217 there is a record of a payment . . .: Hirst, 1991, p. 766, Appendix B.
217 He had been paid an additional 500 ducats in January . . .: Hatfield, p. 19.
218 On 11 April, Holy Saturday, Michelangelo overheard . . .: Ramsden I, p. 13, no. 8.
218 'Most Blessed Father, I was turned out of the Palace . . .': Ramsden II, p. 230, no. 227.
218 'feeling he was in a safe place, he rested': Condivi/Bull, p. 29.
218 Tiberio Calcagni noted down a further detail . . .: Procacci, p. 289.
218 Condivi described what happened next . . .: Condivi/Bull, p. 29.
220 The Pope, Sangallo told him, was willing . . .: Ramsden I, pp. 13–14, no. 8.
220 Michelangelo's Roman banker Giovanni Balducci . . .: Cart. I, p. 15, no. IX.
221 Another, extraordinary, account arrived from a master mason . . .: Ibid. p. 16, no. X.
221n. He added a dark postscript . . .: Ramsden I, pp. 13–14, no. 8.
222 Julius put pressure on the Florentine government . . .: Vasari, 1962, vol. II, pp. 380–81.

222 A few years previously, Leonardo had produced working drawings . . .: Nicholl, pp. 353–5.

222 A Florentine merchant named Tommaso da Tolfo . . .: Cart. II, pp. 176–7, no. CDXXIV.

222 There is a hint that Michelangelo was in a highly wrought state . . .: *Anonimo magliabechiano*, ed. Frey, loc. cit.

223 'You've tried and tested the Pope . . .': Condivi/Bull, p. 30.

223 The first time Michelangelo set out to meet the Pope . . .: The incident is related in the correspondence of Machiavelli, *Machiavelli and His Friends: Their Personal Correspondence*, eds. Atkinson, James B. and Sices, David, DeKalb, 1996, pp. 129–32.

223 On 11 November Julius was carried in triumph . . .: Shaw, pp. 161–2.

223 Ten days afterwards Cardinal Alidosi . . .: Vasari, 1962, p. 385.

223 'His disposition is such that, if spoken to kindly . . .': Ibid.

224 'I was forced to go there with a rope round my neck . . .': Ramsden I, pp. 148–9, no. 157.

224 Michelangelo still seems to have fallen short . . .: Condivi/Bull, pp. 31–2.

225 In the very first letter, sent on 19 December . . .: Ramsden I, p. 19, no. 9.

225 At the end of April 1507 . . .: Ibid. p. 33, no. 23.

225 At the end of June it was finally cast . . .: Ibid. p. 35, no. 27.

225 Unfortunately, only the bottom half of the figure . . .: Ibid. p. 36, no. 28.

225 On 10 November he was still labouring . . .: Ibid. p. 40, no. 37.

225 the statue was not installed . . . until February 1508 . . .: Ibid. p. 42, no. 40, note 1.

226 'Well, I owe as much to Pope Julius . . .': Vasari/Bull, p. 348.

226 He told Buonarroto how the Pope had come . . .: Ramsden I, pp. 21–2, no. 11.

226 This was probably the occasion when, as Michelangelo told Condivi . . .: Condivi/Bull, p. 32.

227 Shortly after the Bolognese got rid of their papal garrison . . .: Hirst, 2011, p. 83.

227 a house and workshop of his own: Palazzo Vecchio, 1990, p. 445.

227 a marvellously Polonius-like letter of advice . . .: Cart. I, pp. 9–10, no. VI. Translation by Alessandra Masolini.

228 Condivi reported some thoroughly insanitary habits . . .: Condivi/Bull, p. 70.

228 Vasari added a little more information . . .: Vasari/Bull, p. 340.

228 a drawing on the wall of the kitchen at Settignano . . .: Casa Buonarroti, 1992, pp. 220–21, cat. 12.

228 He wrote on 19 December 1506 . . .: Ramsden I, p. 19, no. 9.

228 he had found another reason for Giovansimone to stay . . .: Ibid. pp. 24–5, no. 13.

229 Then, in March, the plague broke out . . .: Ibid. pp. 28–9, no. 17.

229 'You write me that a friend of yours . . .': Ibid. pp. 32–3, no. 22.

229 On Friday 30 January he parted company . . .: Ibid. p. 21, no. 11.

229 'I have to-day received a letter of yours . . .': Ibid. pp. 24–5, no. 13.

231 'On 28 November we visited the Sistine Chapel again . . .': Goethe, p. 146.
231 'When I went to the Sistine Chapel . . .': Lucian Freud in conversation with author, 2004, quoted in Gayford, p. 169.
231 Once back in Florence, in March 1508 . . .: Hatfield, pp. 65–6.
231 Then another urgent summons arrived from Rome . . .: See Shearman, pp. 24–5.
232 In the spring of 1504 the fabric of the chapel . . .: For the early history of the Sistine Chapel, see Sherman, pp. 22–91; on the oracle in the ceiling, ibid. p. 32.
232 Johann Burchard, Papal Master of Ceremonies . . .: Ibid. and note 5.
232 This was the place where – with the exception of the Basilica of St Peter's . . .: See Shearman, pp.24–50.
232 As Michelangelo later recollected, it called for 'twelve Apostles . . .': Ramsden I, pp. 148–9, no. 157.
233 'I, Michelangelo, sculptor, have received an account . . .': Ricordi, pp. 1–2, no. III.
233 'I told the Pope that if the Apostles alone were put there . . .': Ramsden I, loc. cit.
233 On 11 May, the day after the contract was signed . . .: Ricordi, p. 2, no. III.
233 '*Buon fresco*' – good, or true, fresco – was, in Vasari's opinion . . .: Vasari, 1960, p. 221.
234 By Saturday 10 June the senior Papal Master of Ceremonies . . .: Seymour, 1972, p. 104, no. 5.
234 The workmen were probably making a lot of dust . . .: Mancinelli, 1986, pp. 221–3; Seymour, 1972, loc. cit.
235 He paid for more marble on 6 July . . .: Hatfield, pp. 22–3.
236 There were in fact two potential themes . . .: See Evans et al., pp. 21–5.
236n. These have been many . . .: For interpretations of the ceiling, see O'Malley; for Paul III's appointment of a cleaner, see Mancinelli, 1997, p. 172.
238 Julius agreed, though naturally he and other theologians . . .: On the theological aspects of the ceiling, see O'Malley.
238 The question of Michelangelo's assistants . . .: See Mancinelli, 1999; and Wallace, 'Michelangelo's Assistants', 1987, pp. 203–16.
239 As Michelangelo told Condivi: 'after he had started . . .': Condivi/Bull, p. 37.
239 Vasari told much the same story . . .: Vasari/Bull, p. 352.
239 At the beginning of October, there were signs of strain . . .: His complaint can be deduced from his father's reply, Cart. I, pp. 85–6, no. LX.
239 By the end of January 1509 Michelangelo . . .: Ramsden I, pp. 48–9, no. 45.
239 'Thinking that this excuse . . .': Condivi/Bull, loc. cit.
239n. Raphael also had difficulties with his plaster . . .: See Nesselrath, Arnold, in National Gallery, 2004, p. 285.
240 The restorers in 1980–89 discovered . . .: See Mancinelli, 1999, pp. 52–4.
240 This fits well with a story Vasari related . . .: Vasari/Bull, p. 351.
240 Technical evidence from *The Flood* . . .: Mancinelli, 1999, pp. 52–4.

240–41 The only problem – as Rab Hatfield . . . has pointed out . . .: Hatfield, pp. 23–30.
241 By June or July 1509 Michelangelo's mood . . .: Ramsden I, p. 49, no. 46.
241 At this time Lodovico Buonarroti was in a state of panic: Cart. I, p. 87, no. LXI.
241 From Rome, Michelangelo reassured him . . .: Ramsden I, pp. 48–9, no. 45; p. 50, no. 47.
241–2 In July 1508 he had been in contact with one junior assistant . . .: See Cart. I, p. 73, no. LI.
242 A glimpse of the household was given in a letter sent by Michi . . .: Ibid. p. 110, no. LXXVIII.
242 The amount left in Michelangelo's Roman bank account . . .: Hatfield, pp. 25, 28.
242 The response was exasperation . . .: Ramsden I, p. 54, no. 51.
242–3 Michelangelo wrote a caudate sonnet . . .: It is No. 5. See Michelangelo/Saslow, pp. 70–72, for commentary.
243 'I've got a goitre from this job . . .':Michelangelo/Mortimer, pp. 3–4.
243n. *'Giovanni, a quell propio [sic] da Pistoia'* . . .: On Giovanni da Pistoia, see Reggioli, Cristina,in *Dizionario Biografico degli Italiani*, accessed online at http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-da-pistoia_(Dizionario-Biografico)/
245 Michelangelo's letters were 'disappointing': Pope-Hennessy, 1968, p. 110.
245 The most extraordinary missive from these years . . .: Ramsden I, p. 52, no. 49.
245 Alone among the other Buonarroti. . . : On Giovansimone, see Ristori, Renzo, '*Introduzione*', Cart. In. I, pp. xxxviii–xliii.
246 There was a further explosion . . .: For an account of this dispute, see Hatfield, pp. 41–3.
246 Buonarroto wrote to tell him what had happened . . .: Cart. In. I, pp. 25–7, nos. 13 and 14.
246 Theoretically, a Florentine family was bound together . . .: On Florentine male familial bonding, see Kent, 1977, pp. 44–8.
246 According to a proverb, 'the pear . . .': Ibid. p. 46.
247 As the Florentine philosopher Marsilio Ficino put it . . .: Ibid.
247 In the spring of 1508, in the brief interval . . .: Ramsden I, p. lx, the date was 13 March 1508.
247 Otherwise, under Florentine law derived from Roman practice . . .: For the significance of emancipation, see Kuehn, pp. 10–12 and 42.
247 A few days before his emancipation he withdrew 750 florins . . .: Hatfield, p. 41.
247 Ideally, according to treatises such as Alberti's . . .: Kent, 1977, p. 44.
248 The Pope took a close interest in the work . . .: Condivi/Bull, p. 37.
248 He made up his mind on 1 September 1510 . . .: Shaw, p. 261.
249 In his efforts to make the papacy a stable and dominant power . . .: On Julius's political manoeuvres, see ibid. pp. 245–78

249 'Those French have taken away my appetite and I don't sleep . . .': Quoted in ibid. p. 259.

249 The Pope, he wrote to his father, 'has gone away . . .': Ramsden I, p. 55, no. 53.

12. INCARNATION

251 'Of course, as most of my figures . . .': Sylvester, p. 114.

251 By the time Michelangelo caught up with Julius . . .: Shaw, p. 262.

251 On 25 October it was paid to him in Rome: Ramsden I, pp. 57–8, nos. 55 and 56.

251 He must have a second tranche of his fee . . .: Ibid.

251 He had taken to his bed with fever: Shaw, pp. 267–8.

252 On 2 January 1511, barely recovered, Julius departed . . .: Ibid. pp. 269–70.

252 The Florentine historian and statesman Francesco Guicciardini . . .: Quoted in ibid. p. 270.

252n. Ferrara was typical of the cat's cradle . . .: Shaw, pp. 259–61, and passim.

253 Writing a decade later, he considered these months as lost: Ramsden I, pp. 148–9, no. 157.

253 'It's God's will that the Duke of Ferrara should be punished . . .: Shaw, p. 259.

253 in a dispute over who was responsible for this disaster . . .: On the loss of Bologna and murder of Cardinal Alidosi, see ibid. pp. 271–7.

253 In his diary for 14 August . . . Paris de Grassis . . .: Quoted in Seymour, 1972, p. 108, no. 15.

253 Four days later, the Pope fell ill again with fever . . .: Shaw, pp. 286–7.

253 During this time, Michelangelo later wrote . . .: Ramsden I, pp. 148–9, no. 157.

254 an attack on the martial policies of his patron: Michelangelo/Saslow, pp. 78–9, no. 10.

254 Even Lorenzo de' Medici . . .: Roscoe, loc. cit.

255 Another poem by Michelangelo . . .: Michelangelo/Saslow, pp. 73–4, no. 6.

255 In October 1511 Julius appointed him . . .: National Gallery, 2004, p. 305.

255–6 'One day the Pope asked . . .': Condivi/Bull, p. 38.

256 On 16 August 1511, just after the first part of the Sistine Chapel . . .: Shearman, 2003, p. 148.

256 He was a lover of the good life . . .: Vasari/de Vere, vol. I, p. 737.

256 On 21 April 1508 . . . Raphael had written to his uncle . . .: National Gallery, 2004, p. 305.

257 The first frescoes he finished . . .: See Nesselrath, Arnold, in National Gallery, 2004, pp. 281–92.

257 In a desperate, angry moment . . .: Ramsden II, p. 31, no. 227.

258 Raphael painted gentlemen . . .: Lodovico Dolce gave the opinion to Aretino, Dolce, p. 258.

258 According to Vasari, he told Perugino in public . . .: Vasari/de Vere, vol. I, p. 593.
259 Taddei liked always to have Raphael 'in his house . . .': Vasari/Bull, p. 287.
259 When he was in Rome early in 1506 . . .: Ramsden I, pp. 11–12, no. 6.
259–60 when Raphael saw the 'new and marvellous style' of the ceiling . . .: Condivi/ Bull, p. 37.
259n. Raphael certainly used the Christ Child in the *Bruges Madonna* . . .: See National Gallery, 2004, pp. 182, 186, 188, 196 and 214.
261 While Michelangelo was absent from Rome, Vasari related . . .: Vasari/Bull, p. 297.
261 One figure in Raphael's fresco of *School of Athens* . . .: Nesselrath, Arnold, in National Gallery, 2004, p. 284.
261 The scholar James Elkins has established . . .: Elkins, pp. 176–86.
262 There are perhaps five hundred drawings by Michelangelo . . .: On the history of the connoisseurship of Michelangelo drawings, see Bambach, 2010, pp. 42–8, 100–108.
262 Long before that, in 1518, Michelangelo had ordered . . .: The bonfire was reported by Leonardo Sellaio, Cart. I, p. 318, no. CCLV.
264 On 1 October he paid Michelangelo 400 ducats . . .: Ramsden I, pp. 62–3, no. 63.
267 'captives of ancient ignorance . . .': Joost-Gaugier, p. 21.
267 In the minds of Julius and those around him . . .: See Stinger, pp. 235–91.
267 In these decades, from the 1490s to the 1520s, preachers . . .: See O'Malley.
267n. 'to show the vast scope of his art. . .': Condivi/Bull, p. 63.
268 Michelangelo felt he was acting like God . . .: Michelangelo/Saslow, p. 77, no 9.
268 On the same sheet of paper as the little poem about God's creation . . .: Ibid. pp. 75–6, nos. 7 and 8.
268n. Only a decade later, the Dutch pope, Adrian VI . . .: Vasari/Bull, p. 355.
270 Jonah, Vasari felt, felled everyone . . .: Ibid. p. 360.
270 one female figure: the soul . . . of the still uncreated Eve: See Steinberg, 1992, passim.
270n. It is not surprising that this composition fixed itself . . .: Michelangelo/ Saslow, loc. cit.
272 The panel of *The Separation of Light from Darkness* . . .: Hall, p. 114.
272 In April 1512 the army of the French King . . .: Shaw, pp. 294–6.
272n. Not long afterwards, in mid-July, Alfonso d'Este . . .: On Alfonso d'Este's visit to the Sistine ceiling, see Luzio, pp. 540–41.
273 Early in August the Holy League . . .: Cartwright, vol. II, pp. 64ff.
273 His advice was to get away as quickly as possible . . .: Ramsden I, p. 71, no. 80.
273 Prato fell after twenty-four hours . . .: On the victims of Prato, see Stephens, p. 58, note 3.
274 On 1 September Giuliano de' Medici entered the city . . .: Villari, vol. II p. 19.
274 As soon as he heard, Michelangelo wrote to Buonarroto . . .: Ramsden I, p. 74, no. 81.

274 Lodovico Buonarroto wrote back with chilling news: His letter does not survive. For Michelangelo's reply, see Ramsden I, pp. 81–2, no. 85, and Cart. I, p. 139, no. CVI.
274 'I work harder than anyone who has ever lived . . .': Ramsden I, p. 70, no. 77.
274n. Estimates of the casualties varied . . .: Roth, p. 2; Hale, 1977, p. 94.
275 On 21 August he thought – as usual, optimistically . . .: Ibid. p. 71, no. 79.
275 'I shall soon be home . . .': Ibid. p. 74, no. 81.
275 'I lead a miserable existence . . .': Ibid. p. 74, no. 82.
275 In early October he told his father . . .: Ibid. p. 75, no. 83.
275 'other things have not turned out for me . . .': Ibid.
275 'Today is the first day our Chapel was opened . . .': Ramsden I, p. 76, note 2.
275 Julius lived just long enough to see the completed ceiling: Shaw, pp. 311–13.

13. ROMAN RIVALRY

277 'No piece of statuary has ever . . .': Freud, p. 124.
277 From his sickbed, on 4 February 1513 . . .: Hirst, 2011, pp. 111 and 304, note 2.
277 Over two weeks before, on 18 January, The balance of 2,000 ducats . . .: Hatfield, p. 30.
278 the design finally agreed by Michelangelo and the Pope's heirs . . .: For the second tomb contract, see Hatfield, p. 31, Pope-Hennessy, 1970, p. 315, and Hirst, 2011, pp. 112–15.
278 Michelangelo moved to larger premises . . .: Hatfield, pp. 98–100, and Ricordi, pp. 59–61.
279 'a house of several storeys . . .': Described in the tomb contract of 1516, quoted in Ramsden II, p. xxiv.
279 Cardinal della Rovere had called him a 'swindler': Cart. III, p. 7, no. DXCIV. The word is '*ciurmadore*': rascal, scoundrel, trickster.
279 Within three weeks of signing the contract for the tomb . . .': See Hatfield, p. 35, for the payment on 22 May and Vari's relations with the bank.
280 On 18 February, just before Julius died . . .: Unger, pp. 203–5.
280 they were consoled by another friend, Luca della Robbia . . .: Trexler, 1980, pp. 198ff.
281 Three weeks later the political hierarchy of Italy was transformed . . .: Baumgartner, pp. 92–3.
281 When the news of Leo's election was heard in Florence . . .: Landucci, 1927, p. 267.
281 On II April Leo X processed through Rome Roscoe, 1846, Vol. I, pp. 355–8.
283 Machiavelli, hoping in vain to be forgiven . . .: Machiavelli, 1975, pp. 134–5.
283 The new Pope's favourite arts . . .: See Adalbert Roth, 'Leo X and Music' in Evans et al., 2010, pp. 15–18.

283 his old bête noire, Leonardo da Vinci . . .: Nicholl, p. 460 ff.
284 In the summer of 1513, it was reported . . .: Luschino, pp. lxxxix–xciii, translated in Papini, pp. 176–7.
284 a fanatical adherent of Savonarola's, Fra Benedetto Luschino . . .: On Luschino, see Ragagi, Simone, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 66(2007), accessed online at http://www.treccani.it/enciclopedia/benedetto-luschino_(Dizionario_Biografico)/
285 'running after friars and fictions . . .': Ramsden I, pp. 96–7, no. 107.
285 Such prophesying was a recurrent problem for the Medici . . .: On the Medici regime's crackdown on prophesying, see Polizzotto, p. 284, and passim.
285 We get a snapshot of Michelangelo's daily life . . .: Ramsden I, p. 113, no. 124. On the dating of the encounter, see Henry, p. 265.
286 'Doubt not but that Angels . . .': Quoted in ibid. p. 264.
287 Over the next three years, work proceeded quietly . . .: Hirst, 2011, pp. 111–15, Pope-Hennessy, 1970, pp. 315–17.
288 In November Michelangelo asked his father . . .: Ramsden I, p. 82, no. 86, dated 1513 in Cart. I, p. 145, no. CX.
288 'I should not have been more annoyed . . .': Ibid. p. 85, no. 90, dated 1514 in Cart. I, p. 151, no. CXV.
288 'his life was in the balance . . .': Ibid.
289 The same year, 1514, Michelangelo sent for . . .: Ibid. p. 84, no. 89, dated 5 January 1515 in Cart. I, p. 154, no. CXVII.
289 'That scoundrel Bernardino' . . .: Ibid. p.103, no. 101.
289 Michelangelo broke with Jacopo Torni . . .: Vasari/de Vere, vol. I, p. 608.
289 As the art historian Fabrizio Mancinelli . . .: Mancinelli, 1999, p. 50.
291 As an example of what Michelangelo 'would have achieved' . . .: Condivi/Bull, p. 26.
291 In the fifteenth and early sixteenth centuries Moses . . .: For the contemporary Roman view of Moses, see Stinger, pp. 209–18.
293 Around the time that he sent for the apprentice . . .: Ramsden I, p. 85, no. 90.
293 He continued with this demand for two decades . . .: Hatfield, p. 100.
293 In a letter to his uncle in Urbino dated 1 July 1514 . . .: Quoted in Talvacchia, p. 142.
294 In contrast, Raphael was an inspired collaborator: Ibid. pp. 186–204.
294 In 1519, at the height of Raphael's power . . .: Ibid. p. 194.
295 Michelangelo was now approaching forty . . .: On the point at which sixteenth-century people considered themselves old, see Gilbert, 1967.
295 Gellesi touchingly declared that . . .: Cart. I, p. 162, no. CXXIV.
295–6 'I wish to see you emperor of the world' . . .: Quoted in Goffen, p. 259.
296 Sebastiano had arrived in Rome on 21 August 1511 . . .: Gemäldegalerie, 2008, p. 120.
296 Sebastiano had been invited to come to Rome . . .: Ibid.

296 It was a *Pietà* ordered by a cleric named Giovanni Botonti Ibid. pp. 162–4.
296 Vasari succinctly described its rationale . . .: Vasari/de Vere, pp. 140–43.
298 He took Sebastiano 'under his protection . . .': Ibid. p. 142.
298–9 Leo decided to make his own, characteristic contribution . . .: Evans et al., p. 18.
299 On 16 June 1515 he wrote to Buonarroto . . .: Ramsden I, p. 90, no. 97.
299 Now he told Buonarroto, in the three months since his visit . . .: Ibid. 94, no. 103.
299n. This was done to test a theory . . .: Goffen, p. 228.
299 he intended to 'make one great effort . . .':Ramsden I, p. 94, n. 103.
300 he had 'incurred heavy expenses . . .': Ibid.
300 the façade for a private chapel that was being built in the Castel Sant' Angelo . . .: Zöllner et al., p. 470.
301 In the middle of 1515 Leo was pondering a dramatic demonstration . . .: See Clough, pp. 81–2.
301 Instead, on 29 June in St Peter's . . .: Ibid. p. 81.
301 On 30 November Leo X made a triumphant entry into Florence . . .: For Leo's *entrata*, see Boucher, vol. I, pp. 22–3, and Shearman, 1975.
301n. Michelangelo was sent a long account of the entry . . .: Cart. I, pp. 184–5, no. CXLIV.
302 According to Vasari, when Leo saw the temporary façade . . .: Vasari/de Vere, vol. II, p. 809.
302 Leo was en route to an appointment in Bologna: Clough, pp. 83–4.
303 On 13 October Cardinal Giulio de' Medici wrote . . .: Ibid.

14. MARBLE MOUNTAINS

305 'I shit blood in my works!': Quoted in Clements, p. 301.
305 In March the Dowager Duchess of Urbino . . .: Clough, p. 86.
306 Events moved on quickly: Ibid. pp. 86–9.
306 Cardinal della Rovere wrote a letter . . .: Cart. I, p. 186, no. CXLV.
306 According to the new contract . . .: Pope-Hennessy, 1968, p. 317.
306–7 A week later, on 15 July, Argentina . . .: Cart. In., p. 51., no. 33. Soderini's letter is Cart. I, p. 188, no. CXLVII.
307 The first, dated 9 August, was from Leonardo Sellaio . . .: Cart. I, p. 190, no. CXLVIII.
307 Giovanni Gellesi, wrote that he was pleased . . .: Ibid. p. 191, no. CXLIX.
307 One explanation for this nervous crisis . . .: Baldriga, p. 740, and Pope-Hennessy, 1968, p. 325.
307 His assistant Silvio Falcone . . .: Cart. I, p. 311, no. CCL.

308 After excommunicating him, Leo and his nephew Lorenzo . . .: Clough, pp. 90–91.

308 San Lorenzo had been left without a grand frontage . . .: On the San Lorenzo project, see Ackerman, pp. 53–70, Wallace, *Michelangelo*, 1994, pp. 9–74, and Millon and Lampugnani, pp. 565–72.

309 'one sees someone rising from the lowest depth . . .': Vasari/de Vere, vol. II, pp. 54–5.

309 the first section had been unveiled on St John's Day . . .: Millon and Lampugnani, p. 593.

309 On 7 October Domenico Buoninsegni wrote to Baccio . . .: Cart. In., p. 54., no. 35.

309 Buoninsegni summoned Baccio and Michelangelo . . .: Cart. I, pp. 204–5, no. CLXII.

310 By 21 November Buoninsegni was furious Ibid. pp. 219–21, no. CLXXIII.

310 Leonardo Sellaio sent a warning . . .: Ibid. p. 222, no. CLXXIV.

310 Finally, in mid-December, Michelangelo rode to Rome . . .: Ricordi, p. 102, no. XCIX.

311 'I came to Florence to see the model . . .': Ramsden I, p.104, no. 114.

311 Like a large number of the stone-workers . . .: Condivi/Bull, p. 173.

311 Cardinal de' Medici wanted an altarpiece . . .: On the commission, see Gemäldegalerie, 2008, pp. 178–80.

312 Raphael 'was turning the world upside down': Ibid. p. 178, and Cart. I, p. 243, no. CXCIII.

312 a matter that was close to his heart and the Pope's: Cart. I, p. 244, no. CXCIV.

312 Cardinal de' Medici also sent a list . . .: Ibid. pp. 245–7, no. CXCV.

312 Illegitimate and orphaned . . .: On Giulio de' Medici's character, see Price Zimmermann, 2005, pp. 19–27, especially note 25 for a summary of contemporary opinion.

313 When Leo's beloved pet elephant, Hanno . . .: Lowe, 1993, p. 96.

313 'whenever Buonarroti comes to see me . . .': Ramsden I, p. xliv.

313 what one scholar has called a 'crash-course' . . .: Christof Thoenes, quoted in Zöllner, p. 220.

313 incisive analyses in Michelangelo's hand . . .: See Chapman, Hugo, in British Museum, 2005, pp. 155–6.

315 On 2 May he wrote to Buoninsegni with buoyant assurance . . .: Ramsden I, p. 105, no. 116.

315 These terms, high-handed as they were Cart. I, pp. 280–81, no. CCXXIII.

315 Michelangelo had explained rather airily . . .: Ramsden I, p. 105, no. 116.

316 At Florence during the Easter celebrations . . .: Cart. I, pp. 274–5, no. CCXIX.

316 On 30 June Sansovino sent Michelangelo a furious letter . . .: Ibid. p. 291, no. CCXXXI (translation in Bull, p. 138).

316 della Rovere had not taken his ejection meekly . . .: Clough, pp. 90–91.

316–17 In April Leo discovered . . .: For the Petrucci conspiracy, see Lowe, 1993, pp. 104ff.

317 the bit-players Nini and the doctor Vercelli . . .: Lowe, 1994, p. 196.

318 the foundations for the structure were constructed . . .: Cart. I, p. 292, no. CCXXII.

318 Michelangelo intended to return to Florence in August . . .: Ramsden I, p. 107, no. 114, and Ricordi, pp. 100–101, no. XCVII.

318 On 31 October 1517 in distant Saxony: Aland, p. 62.

318 He showed it to the Pope and cardinal on 29 December . . .: Cart. I, p. 315, no. CCLIII.

319 Over a year after the first oral agreement . . .: Milanesi, pp. 671–2.

319 The most daunting aspect of the whole enterprise . . .: On the difficulties of marble quarrying and transportation on this scale, see Wallace, *Michelangelo*, 1994, pp. 43–4.

319 'like the moon reflected in a well': Wallace, *Michelangelo*, 1994, p. 20, and Cart. II, p. 6, no. CCLXXXIV.

319 To obtain it, it was necessary . . .: Ibid. pp. 38–61.

320 On 13 March 1518 Buoninsegni sent Michelangelo . . .: Cart. I, p. 324, no. CCLX.

320 This was followed up by another from Cardinal de' Medici . . .: Ibid. p. 332, no. CCLXVI.

321 William Wallace has calculated . . .: Wallace, *Michelangelo*, 1994, p. 26.

322 On the back of a dry business communication . . .': For a lively discussion of this strange sheet, see Barkan, 2011, pp. 81–5.

322 By 2 April he was already in a state of impatience: Ramsden I, p. 109, no. 120.

324 A fortnight later he was so agitated . . .: Ibid. p. 112, no. 123.

325 The young Duke was wedding a French princess . . .: Pedretti, p. 174.

325 As a gift to the French King, Francis I . . .: Talvacchia, p. 134.

325 'I shall not tell you anything else . . .': Cart. II, p. 32, no. CCCIV (translation in Goffen, p. 250).

326 By mid-May 1518 Michelangelo was . . . at Seravezza . . .: Ramsden I, p. 108, no. 119.

326–7 Some idea of the intractability of what he was undertaking . . .: Cart. II, p. 82, no. CCCXLIII, and Ramsden I, pp. 117–18, no. 129.

327 Jacopo Salviati wrote a letter exhorting . . .: Cart. II, p. 84, no. CCCXLIV.

327 'It seems to me that you must value your person . . .': Ibid. p. 85, no. CCCXLV.

327 In July 1518 he bought a piece of land Wallace, *Michelangelo*, 1994, pp. 64–5.

327 'If the Pope is issuing Bulls . . .': Ramsden I, p. 114, no. 125.

328 The cardinal replied to the letter at once . . .: Cart. II, p. 37, no. CCCVIII.

328 'I have I think written you very many letters . . .': Ibid. p. 178, no. CDXXV (translation in Pope-Hennessy, 1968, p. 326).

328 Soderini had commissioned a reliquary . . .: Ibid. p. 20, no. CCXCIV.

328 Goro Gheri, a devoted Medici adherent . . .: Lowe, 1993, p. 99.

328 The faithful Leonardo Sellaio . . . : Cart. II, p. 106, no. CCCLXIII, p. 111, no. CCCLXVII, p. 115, no. CCCLXX.

328 It seemed '*uno gran' maestro*' . . .': Cart. II, p. 127, no. CCCLXXX. For the unmasking of Sansovino, see ibid. p. 146, no. CCCXCVI.

329 In November Cardinal della Rovere showed Sellaio two letters . . .: Ibid. p. 106, no. CCCLXIII.

329 Towards the end of December . . .: Ramsden I, p. 121, no. 134.

330 'Things have gone very badly . . .': ibid. p. 124, no. 139.

330 A fortnight later, on 4 May . . .: See Clough, p. 91.

330 A little after Lorenzo's death the first loads of marble . . .': See Wallace, *Michelangelo*, 1994, p. 57.

330 As Michelangelo noted in a dry summary of his expenses . . .: Ramsden I, pp. 128–31, no. 144.

331 'There's no hurt that's equal to time lost': Michelangelo/Saslow, pp. 155–7, no. 51.

15. TOMBS

333 'In such great slavery . . .': Michelangelo/Mortimer, p. 61, no. 282.

333 'One day in the church of Santa Maria sopra Minerva . . .': Delbeke, p. 126.

333 The agent of Alfonso d'Este visited Raphael's house on 21 March . . .: Talvacchia, p. 222. On the death of Raphael, see Vasari/Bull, p. 321.

333 'a miraculous thing . . .': Cart. II, p. 100, no. CCCLVIII (translation in Goffen, p. 251).

334 'an offensive thing to a great patron . . .': Ibid. p. 138, no. CCCLXXXIX (translation in Goffen, p. 251).

334 now sent his agent incessantly to importune the painter . . .: See Shearman, 2003, passim.

334 Raphael offered him the cartoon of the *St Michael* . . .: Talvacchia, p. 134.

334 On one occasion, when he called at Raphael's house . . .: See Shearman, 2003, pp. 478–9.

334 The Venetian patrician Marcantonio Michiel . . .: Gemäldegalerie, 2008, p. 178.

336 Leonardo da Vinci had apparently helped Giovanni Francesco Rustici . . .: Vasari/de Vere, vol. II, p. 519.

336 he planned to depict only the Transfiguration itself . . .: Talvacchia, p. 222.

336 'the sight of this living work of art . . .': Vasari/Bull, p. 321.

338 'plunged in the most profound and universal grief . . .': Cartwright, vol. II, p. 169.

338 According to a contemporary report, one hundred painters . . .: Talvacchia, p. 222.

338 'I think you have heard how that poor Raphael . . .': Cart. II, p. 227, no. CDLXII (translation in Goffen, p. 255).

338 This had been commissioned from Raphael in 1519 . . .: Talvacchia, p. 208.

339 'Yesterday we heard from Florence . . .': Cartwright, vol. II, p. 169.

339 'Monsignor – I beg Your Reverend Lordship . . .': Ramsden I, p. 135, no. 145.

339 When this strange missive arrived . . .: Cart. II, p. 233, no. CDLXVII (translation in Goffen, p. 258).

339 Sebastiano then came up with another idea . . .: Ibid. pp. 239–41, no. CDLXX.

340 a glimpse of what Leo X really thought . . .: Ibid. pp. 246–7, no. CDLXXIV (translation in Goffen, pp. 259–60).

340 When Michelangelo heard this . . .: Ibid. pp. 255–6, no. CDLXXIX (translation in Goffen, p. 261).

341 One day in June 1519, the month after Lorenzo's death . . .: For Figiovanni's interview with Cardinal de'Medici, see Corti.

341 Michelangelo was appointed *capomaestro* . . .: Wallace, *Michelangelo*, 1994, p. 22.

341 Michelangelo was now settling into his new headquarters . . .: Ibid. pp. 66–7.

342 The marble for the second attempt . . .: See Ramsden I, p. 121, no. 134.

342 in January 1520 Vari was told the good news . . .: Cart. II, p. 208, no. CDXLIX.

342 There followed, however, a lengthy stand-off . . .: For a summary of this process, see Pope-Hennessy, p. 326.

342 'Treat my assistant, Pietro . . .': Ramsden I, pp. 109–10, no. 120.

342 Vasari wrote that Pietro was talented . . .: Vasari/Bull, p. 421.

342–3 Between 29 August and 5 September 1519 . . .: Ricordi, pp. 88–9, and Ramsden I, p. 127, no. 142.

343 Early in 1521 Michelangelo banished him . . .: Ramsden I, pp. 139–40, no. 149, dated second half of February or early March in Cart. II, pp. 274–5, no. CDXCIV.

343 He arrived at the end of March 1521 . . .: Pope-Hennessy, loc. cit.

343 Even then Pietro had great trouble in unloading . . .: Cart. II, p. 305, no. DXXI (translation in Pope-Hennessy, loc. cit.).

343 announced he would finish on 15 August . . .: Ibid. p. 309, no. DXXV.

343 on 14 August the tiresome Metello Vari . . .: Ibid. p. 310–11, no. DXXVI.

343–4 'I must let you know that all he has worked on . . .': Ibid. pp. 313–15, no. DXXVIII (translation in Bull, 1995, p. 153).

344 The figure, he assured Michelangelo . . .: Ibid. pp. 310–11, no. DXLVIII (translation in Pope-Hennessy, 1970, p. 327).

344 Michelangelo himself seems to have felt guilty Cart. II, pp. 336–7, no. DXLV.

344 'Pietro shows a very ugly and malignant spirit . . .': Ibid. pp. 313–15 (translation in Symonds, p. 232).

346 compared by John Pope-Hennessy to the Wagnerian duo . . .: Quoted in Hibbard, p. 171.

346 Cardinal Soderini hurried back from exile . . .: Lowe, 1993, pp. 121ff.

348 the conclave that opened on 27 December . . .: Baumgartner, pp. 95ff.

348 a 'to rent' sign on the Vatican . . .: Reiss, p. 344.

348 It was weeks before the new Pope . . .: Ibid. p. 345.

349 Condivi described Michelangelo's physical constitution . . .: Condivi/Bull, p. 72.

349 'at least as little as you can': Calcagni/Elam, p. 494.

349 On 14 December Sellaio ended a letter of news . . .: Cart. II, pp. 336–7, no. DXLV (translation in Bull, p. 156).

349 Rocke paraphrased the letter . . .: Rocke, pp. 151–2.

349–50 On 4 January Sellaio expressed relief at Michelangelo . . .: Cart. II, p. 338, no. DXLVI (translation in Bull, p. 156).

350 Benvenuto Cellini recalled a memory . . .: Cellini, p. 64.

350 Piloto made a ball with seventy-two facets . . .: Vasari/Bull, p. 365. On Piloto's end, see Vasari/de Vere, p. 443.

351 the kind of person the character Michelangelo refers to so strikingly . . .: Giannotti, loc. cit.

351 Ominously for Michelangelo, by the late spring of 1522 . . .: Clough, p. 99.

351 This in turn infuriated some hotheads . . .: On the plot of 1522, see Villari, pp. 332–3.

352 He agreed with Tacitus that men 'have to respect the past . . .': Machiavelli, 2003, p. 399.

352 His initial idea for the tomb in the new Medici chapel . . .: Chapman, Hugo, in British Museum, 2005, p. 168.

352 The basic design of at least the two tombs of the younger Medici . . .: Wallace, 1994, p. 83.

352–3 The real design problem, however, lay in the third tomb . . .: On the problem of the third tomb, see Morrogh.

353 Benvenuto Cellini described an occasion, years later . . .: Cellini, 1956, p. 89.

355 The following spring a *motu proprio* . . .: Ramsden I, pp. 142–3, no. 152, and p. 255.

355 a little more than the total value of Michelangelo's property portfolio: Hatfield, p. 92.

355–6 Aretino had bequeathed Cardinal Santi Quattro . . .: Lach, vol. II, p. 139.

356 it was Santi Quattro who had suggested to Leo X . . .: Stinger, p. 136.

356 'Never to this day, since the day . . .': Ramsden I, pp. 137–40, no. 149, dated second half of February or early March in Cart. II, pp. 274–5, no. CDXCIV.

357 Perhaps because Lodovico Buonarroti . . .: For Michelangelo's appropriation of the property at Settignano, see Hatfield, pp. 87–96.

357 'If my existence is a cause of annoyance to you . . .': Ramsden I, pp. 144–5, no. 154.

357 In the aftermath of this falling-out . . .: Hatfield, pp. 67–8.

357 At the beginning of August Lodovico's brother-in-law . . .: Cart. In. I, p. 200, no. 117, and p. 201, no. 118.

358 'He never let me try on the doublet . . .': Ramsden I, pp. 140–41, no. 150.

358 to be at the millstones . . .: Ibid. p. 141, note 4.

358 'I'm old and unfit . . .': Ibid. pp. 145–6, no. 155.

358 He added a new member to his household . . .: Wallace, *Michelangelo*, 1994, p. 87.

358 Perini was, as Vasari put it, 'a Florentine gentleman' . . .: Vasari/Bull, p. 424.

358 On 31 January 1522 Perini sent . . .: Cart. II, p. 342, no. DL.

358 To this, Michelangelo sent a reply . . .: Ramsden I, p. 141, no. 151.

358 Vasari related how Michelangelo gave him drawings . . .: Vasari/Bull, loc. cit.

359 'The soul tries a thousand remedies in vain . . .': Michelangelo/Saslow, p. 88, no. 18.

16. NEW FANTASIES

361 'All artists are under a great and permanent obligation . . .': Vasari/Bull, p. 366.

361 He was reported to have described the *Laocoön* . . .: Reiss, p. 347.

361 the Pope intended to remove Michelangelo's frescoes . . .: Ibid. p. 340.

361 The conclave to choose his successor . . .: Baumgartner, pp. 101ff.

362 Michelangelo, writing to a stone-cutter . . .: Ramsden I, p. 146, no. 156.

362 Early in 1524 intensive work started Wallace, *Michelangelo*, 1994, pp. 87–93.

362 William Wallace has calculated . . .: Ibid. pp. 98–9.

364 At Settignano, Michelangelo was by now . . .: Hatfield, pp. 61–96.

364 The masons and assistants were often identified . . .: Wallace, *Michelangelo*, 1994, pp. 101–2.

364 Andrea Sansovino, his old rival . . .: Cart. III, p. 38, no. DCXVI.

365 Michelangelo made a full-scale wooden model . . .: Wallace, *Michelangelo*, 1994, p. 88.

365 Michelangelo's obsessiveness can be seen in his voluminous *ricordi* . . .: Ibid. pp. 88–90.

365 he had listed 104 names by June 1525: Ibid. p. 106.

365 We can imagine his movements . . .: Ramsden I, p. 155, no. 164.

365n. In the 1970s an extraordinary series . . .: See Elam, 1981.

366 Michelangelo spent seven months of 1524 . . .: Wallace, 1994, p. 92.

366 He had devised a design as complex . . .: For a recent discussion of the tomb designs, see Chapman, Hugo, in British Museum, 2010, pp. 168–85.

366 In a long grumble written on 26 January 1524 . . .: Ramsden I, pp. 153–4, no. 161.

368 Vasari . . . didn't know quite what to make of them: Vasari/Bull, p. 366.
369 The breakthrough has been pinpointed . . .: Elam, 2005, pp. 207–11.
369–70 At the beginning of 1525 Michelangelo wrote a letter directly to Clement: Ramsden I, p. 151, no. 160, dated January or early February 1525 in Cart. III, p. 131, no. DCLXXXVII.
370 On 23 December 1525 Clement . . .: Cart. III, p. 194, no. DCCXXXII (translation in Wallace, 2005, p. 196).
370 Francesco Vettori, noted that . . .: Price Zimmerman, 2005, p. 22.
370 'investigating the secrets of craftsmen . . .': Ibid. p. 21.
371 Francesco Guicciardini, who served Clement . . .: Ibid. p. 19.
371 Nor was Clement's erudite connoisseurship confined . . .: See Sherr, p. 233.
372 Clement had written to Francesco Sforza . . .: Setton, p. 226.
372 a commander of the Venetian armed forces . . .: Clough, p. 99.
372 When in September 1526 Francesco Guicciardini . . .: Ibid. pp. 75 and 79.
372n. Italy, he wrote, was currently afflicted . . .: Setton p. 228.
373 while still a boy he made a snow sculpture . . .: Vasari/de Vere, vol. II, pp. 265–6.
373 In 1521 Bandinelli had proposed a funerary monument . . .: Goffen, p. 353.
373 In 1525 a colossal block of marble arrived in Florence . . .: Ibid. pp. 354–8.
374 Michelangelo's old friend Pietro Rosselli . . .: Wallace, *Michelangelo*, 1994, p. 55.
374 he sketched a group of Hercules wrestling with Antaeus . . .: British Museum, 2005, pp. 198–9.
375 A second sheet with what look like practice exercises . . .: Barkan, 2011, pp. 177–8. On the writing, see Ibid. pp. 197–9.
375 Andrea was still on friendly terms . . .: Cart. III, p. 400, no. DCCCLXV, and p. 431, no. DCCCLXXXIX.
375 Michelangelo 'hated drawing any living subject . . .': Vasari/Bull, p. 390.
377 On the sheet with doodles of owls . . .: Chapman, Hugo, in British Museum, 2010, p. 198.
377 'Alas, alas, for I have been betrayed . . .': Michelangelo/Saslow, pp. 135–6, no. 51.
377 Michelangelo left a clue: Ibid. no. 14.
377 'We, in our swift course, have led . . .': Ibid.
377 'In order to denote Time . . .': Condivi/Bull, p. 46.
378 Topolino spent long periods of time at Carrara . . .: See Wallace, *Michelangelo*, 1994, pp. 69–70.
378 Michelangelo was amused by his pretensions . . .: Vasari/Bull, pp. 429–30.
378 One wit wrote a poem suggesting that the block of marble . . .: Vasari/de Vere, vol. II, p. 276.
379 'I'll always go on working for Pope Clement . . .': Ramsden I, p. 162, no. 173.
379 'It grieves me most greatly,' he began . . .: Quoted in Goffen, p. 358.
379 In Salviati's view it was ridiculous . . .: Ibid.

380 'I replied that, although I recognized their kindness . . .: Ramsden I, pp. 162–3, no. 174.

380–81 his rage and depression had turned to sardonic humour: Ibid. pp. 164–5, no. 176.

381 'some almost Shakespearean gibberish': Wallace, 2005, p. 195.

381 'To do or not to do the things that are to be done . . .': Translated in ibid.

381 The Pope, his suggestion transformed . . .: Cart. III, p. 194, no. DCCXXXII.

381 In March 1524 Cardinal Santi Quattro . . .: For a summary of these negotiations, see Pope-Hennessy, 1968, p. 318.

382 'I don't want to go to law . . .': Ramsden I, p. 159, no. 168.

382 'little by little, sometimes one piece . . .': Ibid. pp. 162–3, no. 174.

382 'since as it is I do not live life at all . . .': Ibid. p. 159, no. 168.

382 on 2 January, Fattucci had written from Rome . . .': Cart. III, p. 17, no. DC.

383 'I have no information about it . . .': Ramsden I, p. 150, no. 159.

384 'he had never seen a more beautiful door . . .': Cart. III, p. 220, no. DCCXLVII.

384 When discussing the ceiling of the Laurentian Library . . .: Elam, 2005, p. 221.

384 Time and again he instructed Michelangelo . . .: Wallace, 2005, p. 194.

384 There was a constant flow of drawings from Florence . . .: Wallace, in eds. Gouwers and Reiss, 2005, p. 193.

384 Sebastiano thought he had perused one so frequently . . .: Cart IV, p. 17, no. CMX.

384 When Fattucci showed him the letter accompanying the design Cart III, p. 220, no. DCCXLVII.

385 Michelangelo's grandest piece of 'muscle architecture': Clark, 1956., p. 241.

386 'You have a face sweeter than boiled grape juice . . .': Michelangelo/Saslow, p. 90, no. 20.

386 Condivi passed on Michelangelo's terse explanation . . .: Condivi/Bull, ibid.

386 '*gufo*' – was a slang term for 'sodomite' . . .: Rocke, p. 109.

386, 388 'What can I say of the *Night* . . .': Vasari/Bull, p. 69.

388 Michelangelo's gradual loss of interest . . .: Vasari:, 1962, vol. III, p. 993.

17. REVOLT

391 'A people accustomed to live under a prince . . .': Machiavelli, 2003, p. 153.

391 The comic poet Francesco Berni . . .: Quoted by Hook, 1972, p. 19.

391 'I shall go into Italy and revenge myself . . .': Ibid. p. 36.

391–2 In September of that year Cardinal Pompeo Colonna . . .: On the Colonna raid, see ibid. pp. 93–102.

392 By the end of the year a large imperial army . . .': Ibid. pp. 116–30.

392 'a year full of atrocities . . .': Price Zimmerman, 1995, p. 80.

392–3 In November 1526 he was agitated . . .: Ramsden I, p. 166, no. 178.
393 Clement still found a moment to worry . . .: A frequent concern of Clement, for example, Cart III, p. 248, no. DCCLVVII.
393 known to swear by 'the glorious sack' of Florence . . .: Roth, p. 17.
393 Clement had appointed Cardinal Passerini to rule Florence . . .: Ibid. pp. 14–17.
393 The Mantuan agent in Florence tried . . .: Hirst, 2011, pp. 223–4, and notes 1–4, pp. 353–4.
393 On 16 April the ravening imperial army . . .: Roth, p. 19.
394 there was an insurrection in Florence . . .: Ibid. pp. 23–9.
394 One of these hit *David* . . .: Ibid. p. 29, and Vasari/de Vere, vol. II, p. 557.
394 The Duke of Urbino was in Florence . . .: Roth, p. 39.
394 Michelangelo noted that his friend Piero Gondi . . .: Ricordi, p. 228.
394 On the morning of 6 May it attacked the city . . .: Hook, 1972, p. 162.
396 Paolo Giovio covered the Pope . . .: Price Zimmermann, 1995, p. 83.
396 As one of the imperial army briskly put it . . .: Chastel, p. 91.
396 The fate of the painter Perino del Vaga . . .: Vasari/de Vere, vol. II, p.170.
396 Rosso Fiorentino, a younger painter . . .: Ibid. p. 904.
396 The Archbishop of Corfu . . .: Hook, 1972, pp. 175–6.
397 Hell, an eyewitness told the Venetian diarist Sanuto . . .: Gouwens, Kenneth, *Remembering the Renaissance: Humanist Naratives of the Sack of Rome*, Leiden, 1998, p. xvii and note 2.
397 The news reached Florence on 11 May . . .: Roth, p. 40.
397 the worst epidemic for a century . . .: For the plague of 1527, see Morrison et al.
397 In September he wrote to Buonarroto . . .: Ramsden I, p. 171, no. 182.
397 Michelangelo's *ricordi* give the impression . . .: Ricordi, loc. cit.
397 'All the houses and shops were shut . . .': Roth, p. 75.
397 Throughout the summer and early autumn of 1527 Hook, 1972, pp. 211–20.
399 The English envoy, on a mission to discuss . . .: Reynolds, 2005, p. 156.
399–400 the *Gonfaloniere*, Niccolò Capponi . . .: Roth, pp. 76–7.
400 With no false modesty, Cellini described . . .: Cellini, pp. 83–4.
401 Della Palla had started out . . .: For a summary of the career of della Palla, see Elam, 1993.
401 Francis I had professed himself an admirer . . .: See the letter from Gabriello Paccagli to Michelangelo, speaking of the King's admiration, Cart. II, pp. 151–2, no. CDI.
401n. He presented her with a portrait of Savonarola . . .: On della Palla and Marguerite of Navarre, see Elam, 1993, p. 44.
401n. The Ginori family enthusiastically assisted . . .: See ibid. pp. 58–60.
402 Buonarroto's decline and death . . .: Ricordi, pp. 239–40.
402 'Excess of pain still makes me survive . . .': Michelangelo/Saslow, pp. 126–7, no. 45.

403 On 22 August the republican authorities . . .: Hirst, 2011, p. 229.
403 According to Vasari, Michelangelo now had a look . . .: Vasari/de Vere, vol. II, pp. 279–80.
403n. It was a tussle that Michelangelo . . .: For Bandinelli's *Hercules and Cacus*, see Goffen, pp. 358–65.
404 appointing him superintendent of the fortifications . . .': Hirst, 2011, p. 226.
404 '*gratis et amorevolmente*': Wallace, '*Dal disegno allo spazio*', Michelangelo's 'Drawings for the fortifications of Florence', *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 46, no. 2, 1987, p. 119.
404 On 3 October the *Gonfaloniere* . . .: Ibid.
404 The game changer in early-sixteenth-century warfare . . .: See Ackermann, pp. 124–6.
406 The surviving designs probably come from . . .: See Wallace, 1987, passim.
406 elected to the Nove della Milizia . . .: Roth, pp. 74 and 193.
406 'Envy,' an eyewitness to the politics of the republic . . .: Giambattista Busini to Vasari, quoted in Papini, p. 245.
406 On 6 April 1529 Michelangelo moved . . .: Wallace, 1987, p. 19, and Roth, pp. 186–7.
407 Capponi was discovered to have been . . .: Roth, pp. 124–9.
407 No sooner was he appointed than Michelangelo . . .: Wallace, 2001, p. 478.
408 a treaty between Pope and Emperor . . .: Hallman, p. 38.
408 When the news of the treaty arrived in Florence . . .: Roth, pp. 142ff.
408 Another senior Florentine ambassador . . .: Wallace, 2001, p. 487.
409 Alfonso d'Este (1476–1534) was an eccentric man . . .: Hollingsworth, p. 8.
409 He had married Lucrezia Borgia . . .: Ibid. pp. 1 and 11ff.
409 'the Duke received Michelangelo . . .': Condivi/Bull, p. 47.
409–410 when admiring the collection Michelangelo . . .: Vasari/Bull, p. 371.
410 'Michelangelo, you are my prisoner . . .': Condivi/Bull, p. 48.
410 He had locked up two of his brothers . . .: Hollingsworth, pp. 12, 17 and 26.
410 In July the Chancellor of the Nove della Milizia . . .: Wallace, p. 133.
410 He covered the hill of San Miniato . . .: Ackerman, p. 318.
411 In a sour irony, some of the beautiful marble . . .: Wallace, William E., 'Michelangelo's Leda: The Diplomatic Context', *Renaissance Studies*, vol. 15, no. 4, 2001, p. 490.
411 When on 12 August Charles V arrived at Genoa . . .: Roth, pp. 147–50.
411 On 14 September the imperial army . . .: Roth, pp. 166ff.
411 Michelangelo asked an officer named Mario Orsini . . .: Giambattista Busini, quoted in Papini, p. 247.
411 Michelangelo, appalled, then went to the Signoria Condivi/Bull, pp. 43–4.
412 Michelangelo's nerve abruptly snapped . . .: Ramsden I, pp. 175–6, no. 184.

412 This Corsini, according to Benedetto Varchi . . .: Quoted in Papini, p. 248.
412 He and his party tried first to leave . . .: Busini, pp. 103ff.
412 'each of them carried a number of crowns . . .': Vasari/Bull, p. 370.
412–13 The Prior of San Lorenzo, Figiovanni . . .: Corti.
413 Michelangelo's sense of dread . . .: Vasari/Bull, p. 370.
413 Michelangelo, Antonio Mini and Piloto . . .: Ricordi, pp. 262–3.
413n. The journey can be traced . . .: Ibid.
414 Michelangelo had planned to go straight on to France . . .: Ramsden, loc. cit.
414 the French ambassador to Venice, Lazare de Baïf . . .: Dorez, L., *Nouvelles recherches sur Michel-Ange et son entaurage*, Paris, 1918, pp. 211–12 (translation in Papini, p. 250).
414 Michelangelo evaded the Venetians' invitations . . . : Vasari/Bull, p. 371.
414 'when I reached Venice . . .': Ramsden, loc. cit.
414 a state of religious-cum-patriotic exultation: Cart. III, pp. 282–3 (translation in Polizzotto, p. 374).
415 On 30 September, in common with . . .: Hirst, 2011, pp. 238–9.
415 The first artillery ball was fired . . .: Roth, p. 225.
415 After Michelangelo's return, his first priority . . .: Condivi/Bull, pp. 44–5.
415 On 16 December a chance shot . . .: Roth, p. 226.
416 'And so, when the cannonballs were fired . . .': Condivi/Bull, pp. 44–5.
416 He rejoiced greatly . . .: Ibid.
416–17 Eventually, it was not bombardment that broke . . .: Roth, pp. 263–5.
417 Two early sketches can be found . . .: Wallace, p. 497, note 94.
418 At Easter the commander of Florentine forces . . .: Roth, p. 266.
418 the Florentine position was clearly unwinnable . . .: Ibid. pp. 294–321.
419 'the enemy were let in by consent': Condivi/Bull, pp. 44–5.
419 As Cecil Roth wrote, 'overwhelmed . . .': Roth, p. 321.

18. LOVE AND EXILE

421 'Let time suspend its days . . .': Michelangelo/Mortimer, p. 19, no. 72.
421 on 24 February 1530 Charles V was crowned . . .: Hallman, p. 39. For the ceremony in Bologna, see Eisenbichler.
422 Some, including the ex-*Gonfaloniere* . . .: Roth, p. 335.
422n. Marquis del Vasto, another military commander . . .: The view of d'Avalos is quoted in Price Zimmerman, 1995, p. 91.
424 'The court sent to Michelangelo's house . . .' : Condivi/Bull, p. 45.
424 he was the one who had sheltered the artist . . .: Corti, p. 29.
424 On 25 August 1530 Gismondo Buonarroti . . .: Cart. In. I, p. 330, no. 219, and p. 331, no. 220.
425 'he should be left at liberty . . .': Condivi/Bull, p. 45.

425 Allegedly, Michelangelo proposed . . .: Roth, p. 97.
425 'driven more by fear than by love': Condivi/Bull, p. 45.
425 Quite when his pardon was issued is unclear . . .: Gaye, Vol. II, p. 21.
425 'to win Baccio Valori's goodwill . . .': Vasari/Bull, p. 372.
426 Art historians have found it impossible . . .: For a recent discussion, see Detroit Institute of Arts, 2002, pp. 216–17.
426 Over a year later he wrote to Michelangelo . . .: Cart. III, pp. 386–7, no. DCCCLVI (translation in Detroit Institute of Arts, 2002, pp. 216–17).
426 'Every hour seems to me a year. . .': Ibid. p. 290, no. DCCCLIII.
426 the picture had probably been planned as a gift: See Wallace, 2001.
426 Michelangelo could name his price . . .: Cart. III, p. 290, no. DCCCIII.
426–7 Michelangelo showed the Duke's emissary . . .: Condivi/Bull, p. 48.
427 In autumn 1531 Mini took it with him to France . . .: Vasari/Bull, p. 371. Mini's letters in Cart. III, pp. 350–80, passim. He reported to Michelangelo that he had arrived in Lyon on 23 December 1531, Cart. III, p. 361, no. DCCCXLI.
427 In February 1531 Alessandro, still only twenty . . .: Hale, 1977, p. 119.
427 His parentage was, and remains, unclear: See Brackett, 2010, pp. 303–25.
427n. After having been freed from slavery . . .: See Ibid. and Brackett, John, in Boyce Davies, p. 670.
428 He arrived back in Florence on 5 July 1531 . . .: Hallman, p. 39.
428 'Duke Alessandro hated him deeply . . .': Condivi/Bull, p. 46.
428n. 'sexually the most voracious of his family': Hale, 1972, p. 122.
429 In April 1531 Figiovanni forwarded . . .: Cart. III, p. 301, no. DCCCXII.
429 Exhausted and busy though he was, Michelangelo . . .: Goffen, p. 317.
429 This was made, according to Antonio Mini . . .: See a letter from Antonio Mini in Lyon to Antonio Gondi, Cart. III, pp. 340–41.
429 'no one could serve him better than that master': Vasari/de Vere, vol. II, p. 362.
429–30 'He was my brother, you were father to me . . .': Michelangelo/Mortimer, pp. 25–7, no. 86.
429n. 'a gift for the Marquis's relation by marriage . . .': Goffen, pp. 316–17.
430 The other record of Lodovico's death . . .: Ramsden, I, pp. 295–7.
430 Via his secretary, Pier Polo Marzi Cart. III, pp. 312–13, no. DCCCXVII.
431 In September Giovan Battista Mini . . .: Ibid. pp. 319–20.
431 Michelangelo was back in correspondence Ibid. pp. 299–300, no. DCCCXI.
432 Sebastiano sent a slightly embarrassed letter Ibid. p. 342, no. DCCCXXXIII.
432 The question was mooted by Sebastiano Cart. III, pp. 303–6, no. DCCCXIII.

432 In June 1531 the Pope offered to mediate Ibid. pp. 312–3, no. DCCCXVII.

432 Essentially, as Michelangelo wrote to Sebastiano . . .: Ramsden I, p. 177, no. 186.

433 Sebastiano was still stressing the last point . . .: Cart. III, p. 388, no. DCCCLVII (trans, lation in Bull, pp. 228–30).

433 Michelangelo did not stay in his own house . . .: On the condition of the house, Sebastiano's letter of 16 July 1531, see Ibid. pp. 308–10, no. DCCCXV.

433 The new contract for the tomb, the fourth to date . . .: For the new contract, see Milanesi, pp. 702–6, and Pope-Hennessy, 1970, pp. 319–20. On the fact that Clement was present, see Ramsden II, pp. 26–7, no. 227.

434 There was to be a new location for the tomb . . . : Pope-Hennessy, 1970, p. 320.

434 He ordered Michelangelo to return that very day . . . : Ramsden II, pp. 26–7, no. 227.

434 Meanwhile, the ambassador was working hard . . . : Bull, 1995, pp. 231–2.

435 Soon after the ratification came through . . . : Cart. III, pp. 419–20, no. DCCCLXXXI, and pp. 421–2, no. DCCCLXXXII. The ambassador's letter, Ibid. pp. 417–18, no. DCCCLXXX.

435 Exactly how and where they met is unknown . . . : For a recent discussion of this relationship, see Buck, pp. 76–91.

435n. renewed worries about Michelangelo . . . : Cart. III, p. 373, no. DCCCXLVIII, pp. 403–4, no. DCCCLXVIII.

436 How old Cavalieri was . . .: Buck, p. 76.

436 of 'incomparable beauty' . . .: Ibid.

436 'infinitely more' than any other friend . . . : Vasari/Bull, p. 420.

436 he wrote in a sonnet to Tommaso . . .: Michelangelo/Saslow, p. 224, no. 97.

436–7 'Inadvisedly, Messer Tommao . . .': Ramsden I, p. 193, draft 4.

437 Instead, a reply arrived from Tommaso Cart. III, p. 445, no. DCCXCVIII.

437 a positively euphoric reply: Ramsden I, pp. 180–81, no. 191.

437n. Humorous accusations of same-sex relationships . . . : Gouwers, 1998, op. cit., p. 17.

439 In looking at his 'lovely face' . . .: Michelangelo/Mortimer, p. 23, no. 83.

439 In a letter he received from his old friend Bugiardini . . .: Cart. III, p. 433, no. DCCCXCI.

439 'If one chaste love, one pity pure . . .': Michelangelo/Mortimer, p. 15, no. 59.

439 A second poem emphasized . . .: Ibid. p. 14, no. 58.

439 'foolish, fell, malevolent crowd': Ibid. p. 23, no. 83.

440 there was another interpretation of the relationship . . .: See Barkan, 1991, passim.

440 'To be happy I must be conquered . . .': Saslow, p. 226, no. 98.

443 According to Vasari, he joined Michelangelo in 1530 . . .: Vasari/Bull, p. 402.

443 A series of beautiful drawings from this time . . .: See Chapman, Hugo, in British Museum, 2005, pp. 417–21.

443 On one occasion, begging for some help . . . : Cart. III, pp. 405–6, no. DCCCLXIX.

443 The most astonishing example . . .: See Buck, pp. 110–17.

445 'Your house is watched over constantly . . .': Cart. IV, p. 12, no. CMVI.

445–6 A torn and damaged sheet of paper . . .: Ramsden I, pp. 194–5, draft 6.

445n. In a masterly exposition . . .: Barkan, 2011, pp. 235–86.

446 On 28 July, in reply to some gentle teasing . . .: Ramsden I, p. 184, no. 193.

446 He implored Sebastiano to send him news . . .: Ibid. p. 185, no. 194.

448 A drawing of Phaeton riding the sun god's chariot . . .: Buck, pp. 123–35.

448 he suggested that this pagan and erotic image . . .: Cart. IV, pp. 17–19, no. CMX.

449 On 6 September Tommaso apologized . . .: Cart. IV, p. 49, no. CMXXXII. On the question of whether the letter refers to the arrival of a drawing or the completion of a crystal engtaving, see Plazzotta, C., in Buck, pp. 85–6.

449 On 22 September Michelangelo rode from Florence . . .: Ricordi, p. 278, no. CCLIII.

449n. Copernicus's new theory . . .: See Shrimplin, pp. 266–70.

450 Despite his failing health, Clement decided . . .: Setton, p. 270.

450 'We have a whole people opposed to us . . .': Quoted in Hale, 1983, p. 40.

450 The bastion Michelangelo had built . . .: Ibid. p. 32.

451 when Vitelli asked Michelangelo to ride over . . .: Condivi/Bull, pp. 46–7.

451 Clement presided over his niece's wedding . . .: Setton, p. 270.

451 On 29 October he was still settling accounts . . .: Ricordi, p. 277.

19. JUDGEMENT

453 'The exchange of kisses . . .': Comanini, Gregorio, *Il Figino*, 1591, quoted in Campbell, Stephen, p. 620, note 102.

453 the Pope 'being a person of great discernment . . .': Condivi/Bull, p. 51.

453 an even more ambitious enterprise . . .: Vasari/Bull, p. 374.

454 On 2 March 1534 a Mantuan agent in Venice . . .: De Vecchi, 1986, p. 178.

454 Clement entered his final, lingering illness . . .: Pastor, vol. X, pp. 322–3.

454 In mid-September Michelangelo lefr Florence . . .: Ramsden I, pp. 187–8, no. 198.

454–5 The reading room of the library was finished . . .: Ackermann, pp. 310 and 314; Vasari/Bull, pp. 375, 399–400.

455–6 He said as much in a farewell note . . .': Ramsden I, pp. 187–8, no. 198.

455n. The tombs and the library remained . . .: See Detroit Institute of Arts, 2002, pp. 21, note 34.

456 Febo, like Tommaso, was presented . . .: For example, Michelangelo/Saslow, pp. 228–30, nos. 99 and 100.

456 The sole letter from him to survive . . .: Cart. IV, p. 67, no. CMXLI.

456 The temptations of sin were the theme of a drawing See Buck, pp. 100–109.

458 'The first large body of love poetry . . .': Michelangelo/Saslow, p. 15.

458 On 13 October 1534, the second day of the conclave . . .: Setton, p. 394; Baumgartner, pp. 102–3.

458 Farnese was a veteran of Roman ecclesiastical politics . . .: On his career, see Pastor, vol. XI, pp. 17–20.

458 The Venetian ambassador noted that Alexander VI . . .: Gregorovius, book XIII, p. 351, note 2.

459 'After the elevation of Pope Paul III . . .: Condivi/Bull, p. 51.

461 Michelangelo decided to 'spin matters out . . .': Vasari/Bull, p. 376.

461 six months after Paul III's coronation . . .: Mancinelli, 1997, p. 160.

461n. a letter written seven years later . . .: See Ramsden II, p. 27, no. 227.

462 'a projection (*scarpa*) of bricks, well laid . . .': Vasari/Bull, p. 178.

462 the Pope appointed a full-time cleaner . . .: De Vecchi, 1986, p. 172.

462 'Fra Sebastiano had persuaded the Pope . . .': Vasari/de Vere, vol. II, p. 151.

463 in 1530 the Venetian poet, scholar (and lover . . .: Palazzo di Venezia, 2008, p. 172.

463 with 'Michelangelo saying neither yea nor nay' . . .: Vasari/de Vere, loc. cit.

463–4 On 1 September 1535 Paul issued two papal briefs . . .: Mancinelli, 1997, p. 158.

464 one day Paul III appeared in his house . . .: Condivi/Bull, p. 52.

464 Ercole Gonzaga was an ally of three enthusiastic reformers . . .: See Mayer, *Reginald Pole: Prince and Prophet*, 2000, p. 117.

465 by a *motu proprio* of 17 November 1536 . . .: Vasari, 1962, vol. III, p. 1193.

465 On 25 January 1536 work commenced . . .: Mancinelli, 1997, p. 160.

466 On the first day he painted, Michelangelo climbed . . .: Ibid. p. 166.

466 In March of 1536 a widowed . . .: Ramsden II, p. 237.

467 After Vittoria's death, Michelangelo . . .: Ibid. p. 120, no. 347; Condivi/Bull, p. 67.

467 'A man within a woman . . .': Michelangelo/Saslow, pp. 398–9, no. 235.

467 Vittoria's life had been superficially most unlike Michelangelo's . . .: For Vittoria Colonna's life, see Brundin, pp. 15–36.

468n. During the interval in the battle . . .: Price Zimmermann, 1995, p. 77.

468n. a dialogue, *Concerning Men and Women* . . .: Ibid. pp. 100–101.

469 These female saints – some naked . . .: See Partridge, pp. 116–22.

469 The following year, on 10 December 1537 . . .: Ackerman, p. 145.

469 It was yet another member of the Medici . . .: Hale, 1977, pp. 125–6.

469–70 Lorenzino also put on a performance of a play, *Aridosa* . . .: Piccolomini, p. 85.

470 Alessandro's amorous target was allegedly Caterina . . .: Hale, 1977, p. 125.
470 The surviving members of the regime . . .: Ibid. pp. 127–8.
470 This was the moment for the exiles to strike . . .: Najemy, pp. 466–8.
472 'cut on a cornelian of great antiquity': Vasari/Bull, p. 413.
472 the actual painting comprised 449*giornate* . . .: Mancinelli, 1997, p. 163.
472n. 'Don't you think that Dante made a mistake . . .': Piccolomini, pp. 90–93.
473 he did use a little oil to add lustrous shades . . .: Mancinelli, 1997, p. 163.
474 In the mass of the saved on the right-hand side . . .: See Partridge, pp. 126–34.
474 The essence of the answer . . .: See Hall, Marcia B., in Hall, *Artistic Centres*, 2005, pp. 95–112.
474 Michelangelo had, then, to represent a spiritual body . . .: Ibid. p. 97.
476 Towards the end of September 1537 . . .: Cart. IV, pp. 82–3, no. CMLII (translation in Aretino, 1976, pp. 109–11, no. 31).
478 In 1537 Aretino was in the process . . .: for Aretino's career, see Aretino, 1976, pp. 13–43.
479 There was perhaps a light dusting of irony . . .: Cart. IV, pp. 87–8, no. CMLV, and Ramsden II, p. 3, no 199.
479 Aretino wrote back again . . .: Cart. IV, pp. 90–91, no. CMLVII.
479–80 We have an intriguing glimpse . . .: On Holanda, see Bury.
480 At the beginning of the *Dialogues* . . .: Holanda, p. 31.
480 The first dialogue is set on Sunday 20 October 1538 . . .: See Shearman, 2003, p. 961.
481 he performed the Spiritual Exercises . . .: Conwell, pp. 52–3.
481 Tolomei was in correspondence with Cardinal Contarini . . .: See Delph et al., p. 15, note 19.
481–2 Vasari told a story about a visit the Pope made . . .: Vasari/Bull, p. 379.
483 These public baths, which had spread to Italy . . .: See Girouard, pp. 82–4.
483 the connection was made more than once . . .: On this connection, see Lazzarini, pp. 115–21.
483 Before he finished *The Last Judgement* . . .: Vasari/Bull, pp. 379–80.
483n. a satirical sonnet suggested he was standing . . .: See Schlitt, p. 118.
484 *The Last Judgement* was finally revealed . . .: Partridge, op. cit., p. 10.
484 Nino Sertini, the envoy from Mantua . . .: de Vecchi, 1986, p. 190.
484n. It is not clear exactly when this happened . . .: See Barocchi, vol. III, p. 1301.

20. REFORM

487 'The Marchesa of Pescara . . .': Quoted in Musiol, p. 211.
487 Francesco Maria was succeeded by his son, Guidobaldo . . .: Cart. IV, pp. 106–7, no. CMLXX.
487–8 On 23 November 1541 Cardinal Ascanio Parisani . . .: Pope-Hennessy, p. 320.

487n. in the manner Hamlet's father was assassinated . . .: For the Duke's death, see Clough, p. 79 and note 19.

488 In this petition, drafted by his new man of business . . .: Ramsden II, pp. 19–22, no. 219.

488 perhaps he had already another home in mind . . .: Cart. IV, p. 229, no. MLIV; Ransden, p. 61, nos. 246 and 266.

489 Condivi – hence Michelangelo himself – singled Pole out . . .: Condivi/Bull, p. 66.

489 Pole was an extraordinary and unique figure . . .: For his character and career, see Mayer, *Reginald Pole: Price and Prophet*, 2000, pp. 1–12 and passim.

492 Among these was Juan de Valdés . . .: On Valdés, Ochino and the Spirituali, see MacCulloch, pp. 213–18.

492 The interface between romance and piety . . .: Musiol, pp. 215–32.

492 The answer seemed to be no . . .: Ibid. p. 10.

493 out of love for Michelangelo she made an anthology . . .: Brundin, p. 81.

493 Almost certainly her poems were the '*cose*' . . .: Ramsden II, p. 4, no. 201; Cart. IV, pp. 120–21, no. CMLXXXIII.

493 Naturally, he did also give gifts to Vittoria . . .: On the subject of Michelangelo, Vittoria Colonna and gifts, see Nagel, 1997.

493n. This still exists, in the Vatican Library . . .: Brundin, p. 81.

494 According to Condivi, he made three drawings . . .: Condivi/Bull, pp. 67–8.

494 In the early 1540s for a moment . . .: MacCulloch, pp. 226–33.

496 'Even if my own father were a heretic . . .': Quoted in Ibid. p. 231.

496 In the meantime, yet another contract . . .: Pope-Hennessy, 1970, pp. 320–22.

496 'not only from painting, but from living life at all': Ramsden II, pp. 24–5, no. 226.

496–7 'one paints with the head and not with the hands . . .': Ibid. p. 26, no. 227.

497 it caused alarm and consternation . . .: Musiol, p. 205.

497 'dragging himself to the Vatican every day to paint': Ramsden II, pp. 32–3, no. 229.

497 In *The Conversion of St Paul* . . .: Steinberg, 1975, pp. 22–41.

498 It has been suggested that the face of Paul . . .: Ibid. p. 39.

498 'Since it's true that, in hardstone . . .': Michelangelo/Saslow, p. 409, no. 242.

498 Like many of Michelangelo's Roman circle . . .: On Luigi del Riccio, see Ramsden II, pp. 244–50.

498n. Michelangelo's true view of landscape . . .: Holanda, pp. 46–7.

500 Del Riccio, for example, invited him to dinner . . .: Cart. IV, p. 142, no. CMXCVI.

500 'A poor man with no one to serve him . . .': Ramsden II, p. 23, no. 222.

500 In the first of two dialogues . . .: Giannotti, pp. 31–3.

500 The best theme for our thoughts . . .: Ibid. p. 33.

500–501 A beautiful and charming youth, Cecchino . . .: For Cecchino, see Ramsden II, pp. 256–8.

501 'seemed both to smile and to threaten me': Ibid. pp. 16–17, no. 215.
501 'Alas' he wrote to Giannotti . . .: Ibid. p. 257.
501 a verbal monument of fifty poems . . .: Michelangelo/Saslow, pp. 329–90, nos. 179–228.
501 'For the fig bread' . . .: Ibid. pp. 356, 360, 363, 380.
501n. Appended to one epitaph, no. 197 . . .: Ibid. p. 359, no. 197.
502 In the summer of 1544, Michelangelo . . .: Ramsden II, pp. 37–8, no. 238, note 1, p. 245.
502 Michelangelo accused Lionardo . . .: Ibid. pp. 37–8, no. 238.
502 On 21 July the artist, recovering from . . .: Gaye, vol. II, p. 296.
502 'I do not want, however, to fail you': Ramsden II, p. 39, no. 241.
502–3 'I have received three shirts . . .': Ibid. p. 3, no. 203.
504 On 25 January Raffaello da Montelupo's sculptures . . .: Pope-Hennessy, 1970, pp. 321–2.
504 In Condivi there was an appraisal . . .: Condivi/Bull, pp. 53–4.
504n. 'In a letter to the latter from 1541 . . .': Ramsden II, p. 9, no. 209.
505 At the end of 1545, for the second time . . .: Ibid. pp. 269–71.
505 'You say that you were under an obligation . . .': Ibid. p. 57, no. 262.
505 In an undated letter . . .: Ibid. p. 41, no. 244, dated Feb–March 1546 in Cart. IV, p. 232, no. MLVI.
505 'Now that Luigi del Riccio is dead' . . .: Ramsden II, p. 250.
507 In the spring of 1546, wearily . . .: Steinberg, 1975, p. 55.
507 An agent sent another message to Pier Luigi Farnese Ramsden II, pp. 267–8.
507 In 1538 Duke Pier Luigi had violently raped . . .: Mayer, pp. 71–2.
507 'Sometimes, I may tell you . . .': Holanda, pp. 41–2.
507 'Painters are not in any way unsociable . . .': Ibid. p. 41.
508 'Even his Holiness annoys and wearies me . . .': Ibid.
508 By the end of December he had got his way . . .: For the complicated history of the Po ferry, see Ramsden II, pp. 266–8.
508 On 2 January 1547 a *motu propio* was signed . . .: Ibid. p. 306.
509 She had been forced to leave Rome in 1541 . . .: Ramsden II, p. 241.
509 'she would come to Rome for no other reason . . .': Condivi/Bull, p. 67.
509 'By what we take away, lady . . .': Michelangelo/Mortimer, p. 40, no. 152.
509 'so near to death and so far from God': Ibid. pp. 17–18, no. 66.
509 'My soul, troubled and perplexed . . .': Michelangelo/Saslow, p. 471, no. 280.
510 She fell ill at the beginning of 1547 . . .: Ramsden II, pp. 242–3.
510 In one of the most poignant touches . . .: Condivi/Bull, p. 67.
510 Vittoria's death drove Michelangelo almost mad . . .: Ibid.
510 'You'll rightly say that I am old and distracted . . .': Ramsden II, p. 76, no. 281.

510 'I am an old man, and death . . .': Ibid. p. 72, no. 279.
510 Benedetto Varchi, the scholar and critic . . .: Varchi. See Ramsden II, pp. 257–9.
511 'I would remind you . . .': Ramsden II, p. 87, no. 300.
511 'Around my door are such mounds of dung . . .': Michelangelo/Mortimer, pp. 56–7, no. 267.
511n. It begins with his most famous lines . . .: Ibid. p. 39, no. 151.
512 The verse lists his ailments . . .: Ibid. pp. 56–7, no. 267.
512 he insisted with Rabelaisian hyperbole . . .: Ibid.
512–13 he sent Lionardo graphic accounts of his troubles . . .: Ramsden II, p. 91, no. 306, and pp. 102–3, nos. 323–4.
514 In a letter to Lionardo from May 1548 . . . : Ibid. p. 91, no. 306.
514 '*Nelle mie opera caco sangue!*': Chantelou, p. 174, quoted in Clements, p. 301.

21. DOME

517 'From 1547 until the present day . . .': Ramsden II, p. 310.
517 Michelangelo's erstwhile enemy and rival . . .: On the building history of St Peter's, see Millon and Lampugnani, pp. 598–672, and Ackerman, pp. 199–227.
519 'that the limbs of architecture . . .': Ramsden II, p. 129, no. 358.
520 In a letter to Bartolomeo Ferratino . . .: Ibid. p. 69, no. 274.
521n. Michelangelo's redesigning of the basilica . . .: Cart IV, pp. 267–8, no. MLXXXIII.
522 In 1546, when Michelangelo took over . . .: Ackerman, p. 179.
524 An anonymous admirer of Sangallo . . .: Ibid. p. 184.
524 'a flickering arpeggio of highlights . . .': Ibid.
524 the remodelling of the top of the Capitoline Hill . . .: Ibid. pp. 139–73.
526 'I do not have the courage . . .': Barkan, 2011, p. 218, and Cart. IV, p. 247, no. MLXVIII.
526 'some who had been his intimate friends . . .': Mercati, quoted in Papini, pp. 394–6.
527 The Council of the Church, so long postponed . . .: MacCulloch, pp. 234–7.
527 The historian Diarmaid MacCulloch has pinpointed . . .: Ibid. p. 221.
527 Michelangelo was probably close to the Jesuits . . .: On Colonna and Loyola, see Astell, p. 191, note 4.
527–8 Typically, the artist's own contribution . . .: Ibid. p. 190.
528 The conclave to choose the new Pope . . .: Baumgartner, pp. 82–100.
528 The late Pope had made his last inspection . . .: Steinberg, p. 55.
529 Privately, del Monte . . . had believed . . .: Vasari/de Vere, vol. II, p. 1051.
529 One of the tasks Vasari left behind . . .: Rubin, 1995, pp. 110–14.
529 One evening in Rome during the mid-1540s . . .: Vasari/de Vere, vol. II, pp. 1042–3.

530 three weeks after Michelangelo's seventy-fifth birthday . . .: Rubin, 1995, p. 114.
530 As Michael Hirst has noted, there are signs . . .: Hirst, 1997, p. 68.
530 He responded, elegantly . . .: Michelangelo/Saslow, pp. 467–8, no. 277.
530 In a letter written to Vasari . . . on 1 August . . .: Ramsden II, pp. 121–2, no. 348.
530 Vasari's own biographer, Patricia Rubin . . .: Rubin, 1995, p. 80.
531 Vasari related an anecdote from those years . . .: Vasari/Bull p. 455.
532 the Pope gave them a special dispensation . . .: Ibid. p. 393.
532 In another letter, written in October 1550 . . .: Ibid. p. 396.
532–3 Vasari told a strange, if comic, anecdote . . .: Ibid. p. 423.
532n. On another occasion when they went riding . . .: Ibid. pp. 398–9.
533 Compared to Vasari's kindness, Michelangelo wrote . . .: Michelangelo/Mortimer, pp. 67–8, no. 299.
533 'I got the *marzolini* . . .': Ramsden II, pp. 127–8, no. 357.
533 'I've received the pack load of *trebbiano* . . .': Ibid. p. 143, no. 382.
534 One evening Vasari went to the house . . .: Vasari/Bull, pp. 328–9.
534 a *motu proprio* giving Michelangelo powers . . .: Ramsden II, p. 308–9.
535 According to papal records, they claimed . . .: Ibid. p. 310.
535 A meeting was held to discuss these complaints . . .: Vasari/Bull, pp. 396–7.
535–6 It was alleged he was 'constructing a temple . . .': Ramsden II, p. 310.
536 During the Sack of Rome he had been one of the hostages . . .: Partner, p. 38.
536 According to Condivi, the Pope not only declared . . .: Condivi/Bull, p. 62.
536 There was scandal at one of these appointments . . .: For Julius III and Innocenzo del Monte, see Dall'Orto, Govanni, in Aldrich and Wotherspoon, vol. I, pp. 233–4.
537 This, the Villa Giulia . . .: Vasari/Bull, p. 397.
537 The Deputies wrote Julius a memorandum . . .: Ramsden II, p. 292.
537 In 1550 a further volume of Aretino's letters appeared . . .: See Cart. IV, pp. 215–17, no. MXLV, and Aretino, 1967, pp. 223–5, for the original of November 1545.
537 In 1549 an anonymous Florentine . . .: De Vecchi, 1986, pp. 191–2 and 269.
538 In 1553 his literary friend and helper Annibale Caro . . .: Ramsden II, p. 253.
538 The desire to put his own case . . .: See Hirst, 1997, pp. 70–72.
538n. Not much is known of Ascanio Condivi . . .: On Condivi, see ibid. and Papini, pp. 409–12.

22. DEFEAT AND VICTORY

541 'In his meditation on death . . .': Ramsden II, p. liii.
541 'The effect of the capital works . . .': Reynolds, 1778, p. 83
541 In 1550 or 1551 the Duke had used Benvenuto Cellini . . .: Cellini, pp. 350–52.

542 This time the election of the new Pope . . .: Baumgartner, pp. 111–12.
542 Michelangelo wrote to Vasari, detailing . . .: Vasari/Bull, p. 401.
543 'with a good reputation, with honour . . .': Ramsden II, pp. 153–4, no. 398.
543 the following year Pole was sent back to England . . .: MacCulloch, p. 281.
543 Michelangelo still had 'many' of her letters: Condivi/Bull, p. 67.
543n. Her correspondence with Pole . . .: Musiol, pp. 4–5.
544 around 280 Protestants were executed for heresy . . .: MacCulloch, pp. 285–6.
544 However, his income was abruptly cut off: Hatfield, p. 165.
544 He had had inserted into Paul III's *motu proprio* . . .: Ramsden II, p. 308.
544 his salary was enormous . . .: Hatfield, pp. 167–8.
544 In his *ricordi* Michelangelo grimly noted . . .: Ricordi, p. 346, no. CCXCVII.
544 Michelangelo ordered feasts to celebrate progress . . .: Ramsden II, pp. 311–12.
545 'it would be the cause of great ruin . . .': Ibid. p. 155, no. 402.
545 The sculptor Tribolo had been sent to Rome . . .: Vasari/Bull, pp. 399–401.
546 on 13 November 1555, came the death . . .: Ramsden II, p. 159, no. 407.
546 On the day he wrote to Lionardo . . .: Ibid. p. 160, no. 408.
546 his servant – or rather . . . his companion': Vasari/Bull, p. 402.
546 On his visit a few years previously, Cellini . . .: Cellini, 1956, p. 352.
546 'so stricken and troubled . . .': Ramsden II, p. 160, no. 408.
546–7 'the greater part of me has gone with him . . .': Ibid. p. 161, no. 410.
547 At this point in Michelangelo's life . . .: On Urbino, see Papini, pp. 436–40.
547 Michelangelo treated Urbino's widow . . .: Ramsden II, pp. 172–3, no. 431; Cart. V, pp. 79–280, passim.
547 'I've had the *trebbiano* . . .': Ramsden II, p. 183, no. 443.
548 Vasari told the story . . .: Vasari/Bull, pp. 424–5. For the gift to Antonio del Francese, see Hatfield, pp. 181–2.
548 He then presented him with 2,000 *scudi* . . .: Hatfield, pp. 181–3.
548 The question of his lost income . . .: Ibid. p. 166.
549 Paul IV was a sternly reforming defender . . .: On Paul IV, see Baumgartner, pp. 114–16.
549 Probably that was the intention . . .: Vasari/Bull, p. 402.
549 By mid-1556 a Spanish army . . .: Ramsden II, p. 300.
549–50 In a rather disingenuous letter to Lionardo . . .: Ibid. p. 168, no. 245.
549n. Paul IV wanted to have *The Last Judgement* destroyed . . .: See Campbell, Stephen.
550 'at great expense and inconvenience' . . .: Ramsden II, p. 169, no. 426.
550 In a letter to Urbino's widow, Cornelia . . .: Ibid. pp. 172–3, no. 431.
550 'If one could die of shame and grief' . . .: Ibid. p. 178, no. 437.
552 In September 1558 the Florentine ambassador . . .: Ibid. p. xlix.
552 He was yet another of the Florentine banking community . . .: Wallace, 2000, p. 88.

553 It was Bandini, in turn, who found . . .: Vasari/Bull, pp. 404–5.
553 'Tiberio asked Michelangelo why he had broken . . .': Ibid. p. 405.
554 This hooded and bearded figure . . .: Pope- Hennessy, p. 339.
554 those who wanted to keep their true faith hidden . . .: See Koslofsky, pp. 48–9.
554 'Oh night, O sweetest time . . .': Michelangelo/Mortimer pp. 32–3, no. 102.
555 while he was dying the Roman populace smashed . . .: Baumgartner, p. 116.
555 Finally on Christmas Day 1559 . . .: Ibid. pp. 115–20.
555n. In November 1559 she wrote to the artist . . .: Cart V, p. 185, no. MCCCVI. She followed this up with a further letter the following year, Ibid. p. 263, no. MCCCXLI.
556 Another was to reinstitute Michelangelo's salary . . .: Hatfield, p. 166.
556 'For his architectural work,' Vasari explained . . .: Vasari/Bull, p. 413
556 Had it been built to this plan. . .: See Ackerman, pp. 227–40.
556 Another, less ambitious, scheme . . .: Ibid. pp. 240–48.
557 Or, as Vasari put it, it was necessary 'for him . . .': Vasari/Bull, p. 405.
559 'the many thousand figures he is seen . . .': Condivi/Bull, p. 71.
559 'He is also endowed with a most powerful . . .': Ibid.
559 Against this passage, Tiberio Calcagni . . .: Calcagni/Elam, p. 492; Procacci, p. 293.
559 'I know for a fact that shortly before he died . . .': Vasari/Bull, p. 419.
559 Early one morning in August 1561 Michelangelo . . .: Papini, pp. 505–7.
560 one of his last and most extraordinary creations . . .: See Ackerman, pp. 251–67.
560 as James Ackerman has argued . . .: Ibid. p. 257.
561 a dignified, affectionate letter . . .: Cart. V, pp. 273–4, no. MCCCLXVIII.
561 His final foe was the Florentine sculptor . . .: Ramsden II, pp. 313–14.
562 a last letter to Lionardo Buonarroti . . .: Ibid. p. 208, no. 480.
562 on 21 January, the Council of Trent . . .: De Vecchi, 1986, p. 269, note 35.
562 A catafalque 56 feet high . . .: Vasari/Bull, p. 439.

الفهرس



يعرض مارتن غايفورد لنا بحميمية عفوية كيف نزف مايكل انجلو دماً؛ لكي يُبدع فناً يثير الرهبة فينا. يحوِّل غايفورد أسطورة الرخام إلى بطل للقرن الحادي والعشرين.

الغارديان

سيرة أنيقة جديدة، سرد علمي، لمسة مضيئة تبعث المسرة في القارئ.

الاندبندنت

ملحمة هائلة، ممتعة القراءة.

الايكونوميست

من الشاق اجتياز أكمات أجيال من الباحثين والتوصل إلى رأي جديد بشأن «ديفيد» و«كنيسة السيستين» و «ويوم الحساب» و «كنيسة القديس بطرس» وكثير من تحف مايكل انجلو الأخرى، بيد أن مارتن غايفورد يتدبر أمره عبر تشجيعنا على التفكير والنظر إلى ما هو واضح، وما تم التغافل عنه.

صانديَ تليغراف

كاتب السيرة الأكثر طموحاً هو وحده مَن يستطيع التصدي لموهبة مايكل انجلو بوَناروتي.

التايمز

هناك كثير من الملوك في العالم، لكن ثمة مايكل انجلو واحد. هكذا يصف آريتينو مايكل انجلو في هذا الكتاب. تقدم منشورات نابو هذه الملحمة عن حياة كائن فريد، أضاف أبعاداً جديدة للخلق عبر أعماله الفنية الهائلة، التي ألهمت البشرية حتى يومنا هذا، ووهبتها دروساً كبيرة عن الإمكانيات التي قد يصلها الإنسان.

الناشر

أن تبدأ.. هذا كل ما لديك

